CO

DU

S

D.

Du

Par M.

Franç

Lyon

Chez

COURS D'ÉTUDE

POUR L'INSTRUCTION

DU PRINCE DE PARME,

AUJOURD'HUI

S. A. R. L'INFANT

D. FERDINAND,

DUC DE PARME, PLAISANCE, GUASTALLE, &c. &c. &c.

Par M. l'Abbé de CONDILLAC, *de l'Académie Françoise & de celles de Berlin, de Parme & de Lyon; ancien Précepteur de S. A. R.*

TOME SECOND.

REGIO HISPANIÆ HOSPI

GENÈVE,

Chez DUVILLARD Fils & NOUFFER, Imprimeurs-Libraires.

M. DCC. LXXX.

C

D

D E
beaut
La
les te
qu'on
que l
que ;
unes
liaiſon
Vo
pend

COURS D'ÉTUDE

POUR L'INSTRUCTION

DU PRINCE DE PARME.

TRAITÉ

DE L'ART D'ÉCRIRE.

Deux choſes, Monſeigneur, ſont toute la beauté du ſtyle : la netteté & le caractere.

La premiere demande qu'on choiſiſſe toujours les termes, qui rendent exactement les idées ; qu'on dégage le diſcours de toute ſuperfluité ; que le rapport des mots ne ſoit jamais équivoque ; & que toutes les phraſes conſtruites les unes pour les autres, marquent ſenſiblement la liaiſon & la gradation des penſées.

Vous ſavez que le caractere d'un homme dépend des différentes qualités qui le modifient.

C'eſt par-là qu'il eſt triſte ou gai, vif ou lent, doux ou colere, &c. Or, les différens ſujets que traite un écrivain, ſont également ſuſceptibles de différens caracteres, parce qu'ils ſont ſuſceptibles de différentes modifications. Mais ce n'eſt pas aſſez de leur donner le caractere qui leur eſt propre, il faut encore les modifier ſuivant les ſentimens que nous devons éprouver en écrivant. Vous ne parlerez pas avec le même intérêt de la gloire & du jeu; car vous n'avez pas & vous ne devez pas avoir une paſſion égale pour ces deux choſes: vous n'en parlerez pas non plus avec la même indifférence. Réfléchiſſez donc ſur vous-même, Monſeigneur: comparez le langage que vous tenez lorſque vous parlez des choſes qui vous touchent, avec celui que vous tenez lorſque vous parlez des choſes qui ne vous touchent pas; & vous remarquerez comment votre diſcours ſe modifie naturellement de tous les ſentimens qui ſe paſſent en vous. Quand vous prenez vos leçons en pénitence, vous êtes triſte, je ſuis ſérieux, & les leçons ſont auſſi triſtes que vous & auſſi ſérieuſes que moi. N'êtes-vous plus en pénitence? ces mêmes leçons deviennent un jeu: elles nous amuſent l'un & l'autre, & nous trouvons du plaiſir juſques dans les choſes qui paroîtroient faites pour nous ennuyer.

Le caractere du ſtyle doit donc ſe former de deux choſes: des qualités du ſujet qu'on traite, & des ſentimens dont un écrivain doit être affecté.

Chaque penſée, conſidérée en elle-même, peut avoir autant de caracteres, qu'elle eſt ſuſceptible de modifications différentes: il n'en eſt

pas de même, lorsqu'on la considère comme faisant partie d'un discours. C'est à ce qui précede, à ce qui suit, à l'objet qu'on en a vue, à l'intérêt qu'on y prend, & en général aux circonstances où l'on parle, à indiquer les modifications auxquelles on doit la préférence; c'est au choix des termes, à celui des tours, & même à l'arrangement des mots, à exprimer ces modifications : car il n'est rien qui n'y puisse contribuer. Voilà pourquoi, dans un cas donné, quel qu'il soit, il y a toujours une expression qui est la meilleure, & qu'il faut savoir saisir.

Nous avons donc deux choses à considérer dans le discours : la netteté & le caractere. Nous allons rechercher ce qui est nécessaire à l'une & à l'autre.

LIVRE PREMIER.

DES CONSTRUCTIONS.

LA netteté du discours dépend surtout des constructions, c'est-à-dire, de l'arrangement des mots. Mais comment connoîtrons-nous l'ordre que nous devons donner aux mots, si nous ne connoissons pas celui que les idées suivent, quand elles s'offrent à l'esprit? Découvrirons-nous comment nous devons écrire, si nous ignorons comment nous concevons? Cette recherche vous paroîtra d'abord difficile, cependant elle se réduit à quelque chose de bien simple. En effet, lorsque nous concevons, nous ne faisons & ne pouvons faire que des jugemens; &, si nous observons notre esprit, lorsqu'il en fait un, nous saurons ce qui lui arrive, lorsqu'il en fait plusieurs.

CHAPITRE PREMIER.

De l'ordre des idées dans l'esprit, quand on porte des jugemens.

A l'occasion des Grecs, je puis penser aux fables qu'ils ont imaginées, comme à l'occasion des fables je puis penser aux Grecs. L'ordre dans lequel ces idées naissent en moi n'a donc rien de fixe.

Mais, lorsque je dis : *les Grecs ont imaginé des fables*, ces idées ne suivent plus aucun ordre de succession : elles me sont toutes également présentes au moment que je prononce *les Grecs*. Voilà ce qu'on appelle *juger* : un jugement n'est donc que le rapport apperçu entre des idées, qui s'offrent en même tems à l'esprit.

Quand un jugement renferme un plus grand nombre d'idées, nous n'en découvrons les rapports, que parce que nous les saisissons encore toutes ensemble. Car, pour juger, il faut comparer, & on ne compare pas des choses qu'on n'apperçoit pas en même tems. Lorsque je dis, *les Grecs ignorans ont imaginé des fables grossieres*, non-seulement j'apperçois le rapport des Grecs aux fables imaginées ; mais j'apperçois encore, au même instant, le caractere d'ignorance que je donne aux Grecs, & celui de grossiéreté que je donne aux fables. Si toutes ces choses ne s'offroient pas à-la-fois à mon esprit, je les modifierois au hazard : il pourroit m'arriver de dire, *les Grecs éclairés ont imaginé des fables raisonnables* ; & je ne sau-

rois pourquoi je préférerois une épithète à une autre. Il eſt vrai que je puis d'abord avoir dit ſeulement, *les Grecs ont imaginé des fables*, & avoir enſuite ajouté les caracteres d'ignorance & de groſſiéreté. Par-là je n'aurai achevé ce jugement qu'en deux reprises; mais enfin je ne puis m'aſſurer qu'il eſt exact dans toutes ſes parties, que parce que je l'embraſſe dans toute ſon étendue.

Je dis plus: c'eſt que, ſi votre eſprit ſent que deux jugemens ont quelque rapport l'un avec l'autre, il faut néceſſairement qu'il les ſaiſiſſe tous les deux à-la-fois. „ Les Grecs étoient trop ignorans „ pour ne pas imaginer des fables groſſieres; & ils „ avoient trop d'eſprit, pour ne les pas imaginer „ agréables „. Vous ne ſaiſiſſez l'oppoſition qui eſt entre ces idées, que parce que vous appercevez les deux jugemens enſemble. Cette vérité vous ſera encore plus ſenſible, ſi vous réfléchiſſez ſur vous-même, lorſque vous faites un raiſonnement.

Allons encore plus loin: conſidérons une de ces ſuites de jugemens & de raiſonnemens dont nous avons formé des ſyſtèmes: vous le pouvez, Monſeigneur; car vous ſavez ce que tout le monde ſait à votre âge, comment toutes les opérations de l'entendement forment un ſyſtème, comment celles de la volonté en forment un autre, & comment les deux ſe réuniſſent en un ſeul.

C'eſt peu-à-peu que nous avons achevé ce ſyſtème: nous avons fait un jugement, & puis un autre encore. Il nous eſt arrivé ce qui arrive à un architecte qui fait un bâtiment. Il met avec ordre des pierres ſur des pierres: le bâtiment s'éleve peu-à-peu; & lorſqu'il eſt fini,

on le saisit d'un coup d'œil. En effet, vous appercevez dans le mot *entendement* une certaine suite d'opérations, vous en appercevez une autre dans celui de *volonté*, & le seul mot *pensée* présente à votre vue tout le système des facultés de votre ame.

Il étoit très-important de vous accoutumer de bonne heure à bien saisir un système: mais ce n'est pas assez, il faut encore réfléchir sur les moyens qui vous ont rendu capable de le sentir. Car il faut que vous sachiez comment vous en pourrez former d'autres.

Vous voyez, par l'art avec lequel nous nous sommes conduits, qu'un seul mot suffit pour vous retracer un grand nombre d'idées. Voulez-vous savoir comment cela se fait, vous n'avez qu'à réfléchir sur vous-même, & vous rappeler l'ordre que nous avons suivi.

Vous remarquerez donc une suite d'idées principales, que nous avons successivement développées, & qui, partant d'un même principe, se réunissent & forment un seul tout. Vous remarquerez que vous avez fait une étude de la subordination qui est entr'elles; que vous avez observé comment elles naissent les unes des autres; & que vous avez contracté l'habitude de les parcourir rapidement. A mesure que vous avez contracté cette habitude, votre esprit s'est étendu, & il vous est enfin arrivé de saisir l'ensemble, qui résulte d'un grand nombre d'idées.

Cette conduite, vous ayant réussi une fois, devoit vous réussir toujours. Nous l'avons tenue dans les autres systèmes que vous vous êtes faits, & vous en savez déjà assez pour sentir

que c'eſt le ſeul moyen d'acquérir de vraies connoiſſances. En effet, il n'y a de la lumiere dans l'eſprit, qu'autant que les idées s'en prêtent mutuellement. Cette lumiere n'eſt ſenſible, que parce que les rapports qui ſont entr'elles, nous frappent la vue : & ſi, pour connoître la vérité d'un jugement, il faut ſaiſir à-la-fois tous les rapports, il eſt encore plus néceſſaire de n'en laiſſer échapper aucun, lorſqu'on veut s'aſſurer de la vérité d'une longue ſuite de jugemens. Il faut un plus grand jour pour appercevoir les objets qui ſont répandus dans une campagne, que pour appercevoir les meubles qui ſont dans votre chambre.

Mais le premier coup d'œil ne ſuffit pas pour démêler tout ce qui ſe montre à nous dans un eſpace fort étendu. Vous êtes obligé d'aller d'un objet à un autre, de les obſerver chacun en particulier ; & ce n'eſt qu'après les avoir parcourus avec ordre, que vous êtes capable de diſtinguer plus de choſes à la fois. Or, vous ſuppléez à la foibleſſe de votre eſprit avec le même artifice que vous employez pour ſuppléer à la foibleſſe de votre vue ; & vous n'êtes capable d'embraſſer un grand nombre d'idées, qu'après que vous les avez conſidérées chacune à part.

Vous ne ſavez peut-être pas, Monſeigneur, ce que c'eſt qu'un eſprit faux ; il eſt à-propos de vous l'apprendre, car vous en rencontrerez beaucoup dans le monde.

Un eſprit faux eſt un eſprit très-borné : c'eſt un eſprit qui n'a pas contracté l'habitude d'embraſſer un grand nombre d'idées. Vous voyez par-là qu'il doit ſouvent en laiſſer échapper les

rapports. Il ne lui ſera donc pas poſſible de s'aſſurer de la vérité de tous ſes jugemens. S'il a l'ambition de faire un ſyſtème, il tombera dans l'erreur : il accumulera contradictions ſur contradictions, abſurdités ſur abſurdités. Je vous en donnerai quelque jour des exemples, & vous ſentirez combien il eſt important d'étendre votre eſprit, ſi vous ne voulez pas qu'il ſoit faux.

Mais, me direz-vous, j'aurai beau l'étendre, il ſera toujours borné, &, par conſéquent, toujours faux.

L'eſprit n'eſt pas faux, préciſément parce qu'il eſt borné, mais parce qu'il eſt ſi borné qu'il n'eſt pas capable d'étendre ſa vue ſur beaucoup d'idées : il ne ſe doute pas même de tous les rapports qu'il faut ſaiſir, avant de porter un jugement : il juge à la hâte, au haſard, & il ſe trompe.

Celui qui, au-contraire, s'eſt accoutumé de bonne heure à ſe porter ſur une ſuite d'idées, ſent combien il eſt néceſſaire de tout comparer pour juger de tout. Lors donc qu'il n'eſt pas aſſez étendu pour embraſſer un ſyſtème, il ſuſpend ſes jugemens, il obſerve avec ordre toutes les parties, & il ne juge que lorſqu'il eſt aſſuré que rien ne lui a échappé. Le caractere de l'eſprit juſte, c'eſt d'éviter l'erreur, en évitant de porter des jugemens : il ſait quand il faut juger ; l'eſprit faux l'ignore & juge toujours.

Quoique pluſieurs idées ſe préſentent en même tems à vous, lorſque vous jugez, que vous raiſonnez, & que vous faites un ſyſtème ; vous remarquerez qu'elles s'arrangent dans un certain ordre. Il y a une ſubordination qui les lie les

unes aux autres. Or, plus cette liaiſon eſt grande, plus elle eſt ſenſible, plus auſſi vous concevez avec netteté & avec étendue. Détruiſez cet ordre, la lumiere ſe diſſipe, vous n'appercevez plus que quelques foibles lueurs.

Puiſque cette liaiſon vous eſt ſi néceſſaire pour concevoir vos propres idées, vous comprenez combien il eſt néceſſaire de la conſerver dans les diſcours. Le langage doit donc exprimer ſenſiblement cet ordre, cette ſubordination, cette liaiſon. Par conſéquent le principe, que vous devez vous faire en écrivant, eſt de vous conformer toujours à la plus grande liaiſon des idées: les différentes applications que nous ferons de ce principe, vous apprendront tout le ſecret de l'art d'écrire.

Je puis même déja vous faire entrevoir comment ce principe donnera au ſtyle différens caracteres. Si nous réfléchiſſons ſur nous-mêmes, nous remarquerons que nos idées ſe préſentent dans un ordre, qui change ſuivant les ſentimens dont nous ſommes affectés. Telle dans une occaſion nous frappe vivement, qui ſe fait à peine appercevoir dans une autre. De-là naiſſent autant de manieres de concevoir une même choſe, que nous éprouvons ſucceſſivement d'eſpeces de paſſions. Vous comprenez donc que, ſi nous conſervons cet ordre dans le diſcours, nous communiquerons nos ſentimens en communiquant nos idées.

Je ne ſais ſi le principe que j'établis pour l'art d'écrire, ſouffre des exceptions; mais je n'ai pu encore en découvrir.

CHAPITRE II.

Comment, dans une proposition, tous les mots sont subordonnés à un seul.

DANS cette phrase, *un prince éclairé est persuadé que tous les hommes sont égaux, & qu'il ne se met au-dessus d'eux, qu'en donnant l'exemple des vertus* : *éclairé* est subordonné à *prince*; *est persuadé* l'est à *prince éclairé*; *que tous les hommes sont égaux, & qu'il ne se met au-dessus d'eux*, à *persuadé*; & *qu'en leur donnant l'exemple des vertus*, à, *ne se met au-dessus d'eux.*

Le propre des mots subordonnés est de modifier les autres, soit en les déterminant, soit en les expliquant. *Eclairé* modifie *prince*, parce qu'il le détermine à une classe moins générale; & tout le reste de la phrase modifie *prince éclairé*, parce qu'il explique l'idée qu'on s'en fait. Vous remarquerez aussi, que tous les mots des propositions particulieres sont subordonnés les uns aux autres, dans le même ordre, dans lequel ils sont ici placés.

Ces rapports de subordination se reconnoissent à différens signes: au genre & au nombre, *prince éclairé*, *princesses éclairées*; à la place que les mots occupent, comme vous le voyez dans le tissu de cette phrase; aux conjonctions, vous en avez deux dans cet exemple, *que*, *&*; aux prépositions, il y en a aussi deux, *de* & *à*.

Le nom eſt proprement le premier terme de la propoſition, puiſque c'eſt à lui que tous les autres ſe rapportent. Lorſque je dis, *courageux ſoldat*, on voit bien, qu'au moment où je prononce *courageux*, je penſe à un nom que j'ai deſſein de modifier. *Soldat*, quoique énoncé le ſecond, eſt donc le premier dans l'ordre des idées, & *courageux*, eſt un mot ſubordonné.

Delà naiſſent deux ſortes de conſtructions: l'une qui ſuit la ſubordination des mots, & que nous avons nommée *conſtruction directe*; l'autre qui s'en écarte, & que nous avons nommée *conſtruction renverſée* ou *inverſion*. *Soldat courageux* eſt une conſtruction directe, & *courageux ſoldat* eſt une inverſion.

Il ne faut jamais faire d'inverſion lorſque le rapport des mots doit être marqué par la place qu'ils occupent. *J'aurois à rendre compte de mille autres ſecrets*, voilà une conſtruction directe: l'on peut la renverſer, & dire, *de mille autres ſecrets j'aurois à rendre compte*, parce que le rapport de *compte* à *mille autres ſecrets*, eſt ſuffiſamment marqué par la préciſion *de*: mais le rapport de *compte à rendre*, ne doit être marqué que par la place; & par conſéquent ce ſeroit mal de dire „ de mille autres ſecrets j'aurois „ compte à vous rendre. „ On dira, „ j'aurois „ des comptes à rendre, *ou* j'aurois à rendre des „ comptes; „ & ces deux conſtructions ſont même directes; car on dit également „ j'ai des „ comptes, je rends des comptes: „ mais l'on ne dit pas *j'ai compte*, comme l'on dit *je rends compte*.

Quelquefois une conſtruction directe commen-

ce par un mot ſubordonné ; c'eſt qu'alors le nom eſt ſous-entendu. „ Des ſavans penſent ; ſavans „ eſt ſubordonné ; puiſqu'il eſt précédé de la prépoſition *des*, & le mot ſous-entendu eſt *une partie*, ou *quelques-uns*.

On diſtingue les mots en régiſſans & en régimes. Le régiſſant eſt celui qui détermine le genre, le nombre, la place ou la prépoſition qui doit précéder un mot ſubordonné ; le régime eſt celui qui ne prend tel genre, tel nombre, telle place ou telle prépoſition, que parce qu'il eſt ſubordonné à un autre. *Eclairé* eſt régi par *prince*, *eſt perſuadé* eſt le régime de *prince éclairé* ; ainſi du reſte. Je parle de ces mots, parce que les grammairiens en font un grand uſage : je crois cependant que nous nous en ſervirons peu. Ils ſont plus néceſſaires dans la grammaire latine, que dans la grammaire françoiſe.

CHAPITRE III.

Des propoſitions ſimples & des propoſitions compoſées de pluſieurs ſujets, ou de pluſieurs attributs.

VOUS êtes heureux, *vous liſez*, ſont des exemples de propoſitions ſimples. Vous voyez que ces propoſitions ne ſont compoſées que d'un nom, du verbe *être* & d'un adjectif, ou ſimplement d'un nom & d'un verbe équivalent à un adjectif précédé du verbe *être*. *Vous liſez*, eſt la même choſe que *vous êtes liſant*, qui ne ſe dit pas.

Des deux termes que l'on compare dans une propoſition, l'un s'appelle *ſujet*, & l'autre *attribut*.

On peut comparer pluſieurs ſujets avec un même attribut, pluſieurs attributs avec un même ſujet, ou tout-à-la-fois pluſieurs ſujets & pluſieurs attributs. Et dans tous ces cas, l'on a une propoſition compoſée de pluſieurs autres.

La conſtruction de ces ſortes de propoſitions ne ſouffre point de difficultés. Lorſque Boileau peint la molleſſe par ce vers:

Soupire, étend les bras, ferme l'œil & s'endort;

il renferme quatre attributs dans une propoſition, & il les préſente dans la gradation qui les lie davantage. L'ordre des mots eſt donc alors dé-

terminé par la gradation des idées, & l'on n'a pas à choisir entre deux constructions.

Si la gradation n'a pas lieu, les idées seront également liées, quel que soit l'ordre qu'on leur donne. En pareil cas, les constructions seront donc arbitraires : il suffira de consulter l'oreille.

Il seroit inutile de multiplier ici les exemples : ces sortes de phrases ne souffrent point de difficultés.

CHAPITRE IV.

Des propoſitions compoſées par la multitude des rapports.

UN verbe peut avoir rapport à un objet ; *j'envoie ce livre* : à un terme, *à votre ami* : à un motif, ou à une fin, *pour lui faire plaiſir* : à une circonſtance, *dans ſa nouveauté* : à un moyen, *par une commodité.*

Il ſemble d'abord qu'il ſuffiroit d'ajouter toutes ces choſes les unes aux autres : cependant le plus médiocre écrivain ne ſe permettroit pas cette phraſe, *j'envoie ce livre à votre ami, pour lui faire plaiſir, dans ſa nouveauté, par une commodité.* Or, quelle eſt cette loi à laquelle nous obéiſſons, lors même que nous ne la connoiſſons pas ?

Pour découvrir la raiſon de ce qui eſt mal, le moyen le plus ſimple & le plus ſûr, c'eſt de chercher la raiſon de ce qui eſt bien.

Premiérement le même rapport a beau être répété, il eſt certain que la phraſe n'en ſera pas moins correcte. Par exemple : „ vous ne „ connoiſſez pas l'ennui qui dévore les grands, „ l'obſeſſion où ils ſont de cette multitude de „ valets dont ils ne peuvent ſe paſſer, l'inquié- „ tude qui les porte à changer de lieu ſans en „ trouver un qui leur plaiſe, la peine qu'ils ont „ à remplir leur journée, & la triſteſſe qui les „ ſuit juſques ſur le trône „.

Vous

Vous voyez dans cette phraſe autant de fois le même rapport que le verbe *connoiſſez* a d'objets différens. En pareil cas, ou il y a quelque gradation entre les idées, ou il n'y en a point. S'il y en a une, vous devez vous aſſujettir à l'ordre qu'elle vous indique; s'il n'y en a point, vous pouvez les diſpoſer comme il vous plaît, ou vous n'avez du-moins que l'oreille à conſulter.

„Les Romains ſavoient profiter admirable-
„ment de tout ce qu'ils voyoient dans les au-
„tres peuples de commode pour les campemens,
„pour les ordres de bataille, pour le genre
„même des armes, en un mot, pour faciliter
„tant l'attaque que la défenſe.

Voilà un exemple où un adjectif, *commode*, a rapport à pluſieurs fins indiquées par la préposition *pour*: que ce ſoit un verbe, ou un adjectif, & quel que ſoit le rapport, pourvu qu'il ſoit toujours le même, il eſt évident que la conſtruction ne ſouffre point de difficulté.

La gradation des idées étoit *le genre des armes, les campemens, & les ordres de bataille*: mais Boſſuet a fait un renverſement, parce qu'il a voulu faire ſentir juſqu'où les Romains portoient l'attention qu'il leur attribue; c'eſt à quoi contribue encore l'adjectif *même*.

Comme il y a une gradation entre les rapports de même eſpece, il y en a une également entre les rapports d'eſpece différente. Le verbe eſt plus lié à ſon objet qu'à ſon terme, & à ſon terme qu'à une circonſtance.

Si, par exemple, je m'interromps après avoir dit, *j'envoie*.... on ne me demandera pas d'abord *à qui* ni *où*, à moins qu'on ne ſût d'ailleurs ce que

j'ai deſſein d'envoyer : on demandera *quoi ?* ſi j'ajoute *un livre*, la premiere queſtion ne ſera pas *pourquoi*, ni *par quelle occaſion*, mais plutôt *à qui.*

Vous voyez par là que ce qu'il y a de plus lié au verbe, c'eſt l'objet, & qu'après l'objet c'eſt le terme. Il ſera donc mieux de dire *j'envoie ce livre à votre ami*, que de dire, *j'envoie à votre ami ce livre.*

Vous remarquerez que le ſens de cette phraſe, pour être fini, doit renfermer un objet & un terme ; & qu'il n'eſt pas néceſſaire qu'il renferme les circonſtances, le moyen, la fin, ou le motif. Or, j'appelle *néceſſaires* toutes les idées ſans leſquelles le ſens ne ſauroit être terminé ; & j'appelle *ſur-ajoutées* les circonſtances, le moyen, la fin, le motif, toutes les idées, en un mot, qu'on ajoute à un ſens déja fini.

Puiſque le ſens eſt terminé indépendamment des idées ſur-ajoutées, il eſt évident que lors qu'aucune n'eſt énoncée, le verbe ne porte pas à faire des queſtions ſur l'une plutôt que ſur l'autre. Elles n'y ſont pas liées eſſentiellement. Si l'on fait des queſtions, ce ſera uniquement par un eſprit de curioſité, & elles pourront avoir pour objet les circonſtances, plutôt que les moyens ; plutôt que la fin, & réciproquement.

Je puis ajouter une circonſtance à la phraſe donnée pour exemple. *J'envoie ce livre à votre ami dans ſa nouveauté.* Cette circonſtance *dans ſa nouveauté*, n'altere point la liaiſon des idées, elle eſt à ſa place, & la conſtruction eſt bien faite.

Je puis encore ſubſtituer à la circonſtance la fin ou le moyen, & je dirai également bien, *j'envoie*

ce livre à votre ami pour lui faire plaiſir : j'envoie ce livre à votre ami par une commodité.

Mais ſi je veux raſſembler les circonſtances, les moyens & la fin, je n'ai pas de raiſon pour commencer par l'une de ces idées plutôt que par l'autre ; voilà pourquoi la conſtruction devient choquante : chacune d'elles a le même droit de précéder, & la derniere paroît hors de ſa place. Lors donc que je dis, *j'envoie ce livre à votre ami dans ſa nouveauté, pour lui faire plaiſir, par une commodité* ; ces idées, *pour lui faire plaiſir, par une commodité*, terminent mal la phraſe, parce qu'elles ſont trop ſéparées du verbe auquel ſeul elles ſe rapportent, & que d'ailleurs elles ne ſont pas liées entr'elles.

La multitude des rapports n'eſt donc un défaut, que parce qu'elle altere la liaiſon des idées ; & cette altération commence, lorſqu'à l'objet & au terme on ajoute encore deux rapports. La regle générale eſt donc, que le verbe n'ait jamais que trois rapports après lui.

Je dis *après lui*, car le ſens étant fini, indépendamment des idées ſur-ajoutées, le verbe ne leur marque point de place : il n'eſt pas plus lié aux unes qu'aux autres, & elles peuvent commencer ou terminer la phraſe.

Par le moyen de ces tranſpoſitions, on peut faire entrer dans la même phraſe un rapport de plus. On dira donc : *pour faire plaiſir à votre ami, je lui envoie ce livre dans ſa nouveauté* ; & cette conſtruction eſt mieux que, *j'envoie ce livre à votre ami dans ſa nouveauté pour lui faire plaiſir.*

Quand nous commençons la premiere conſtruction, l'idée ſur-ajoutée *pour faire plaiſir*, &c.

attire notre attention, & nous fait attendre le verbe auquel elle eſt ſubordonnée. Auſſi-tôt donc que nous liſons j'*envoie*, nous l'y lions naturellement.

Il n'en eſt pas de même de la ſeconde conſtruction. Au-contraire, quand nous arrivons au mot *nouveauté*, nous n'attendons plus rien. Le ſens portera bien à lier encore *pour lui faire plaiſir* à j'*envoie*; mais la liaiſon ne ſe fera pas ſi naturellement.

Il faut qu'une phraſe paroiſſe faite d'un ſeul jet; il ne faut pas qu'on paroiſſe y revenir à pluſieurs repriſes. Or, quand on ajoute à la fin pluſieurs idées à un ſens d'ailleurs fini, il ſemble qu'on a oublié ce qu'on veut dire, & qu'on eſt obligé d'y revenir à pluſieurs fois.

La regle eſt donc qu'on peut faire entrer dans une phraſe autant d'idées ſur-ajoutées qu'on veut, lorſqu'elles ont toutes le même rapport avec le verbe: mais ſi elles ont des rapports différens, on n'en peut faire entrer qu'une, lorſqu'on n'en met point au commencement; & on en peut faire entrer deux, lorſqu'on en met une au commencement & une à la fin.

N'imaginez pas cependant qu'on ſoit toujours libre de changer la place des idées ſur-ajoutées. Lorſque Peliſſon, croyant louer Louis XIV, *dit*, „ le roi reçut fiérement les députés de Tournay, „ pour avoir oſé tenir en ſa préſence, „ vous ſentez qu'on ne peut rien tranſpoſer. Mais s'il avoit d'abord été queſtion du roi & de ces députés, on auroit pu dire également, „ le roi les reçut fiére„ment, pour avoir oſé tenir en ſa préſence, *ou*,

„ pour avoir osé tenir en sa présence, le roi les „ reçut fièrement. „

Vous devez encore éviter les transpositions, lorsqu'il en peut naître quelque équivoque. Quoique vous puissiez dire, „ par la voie des expé- „ riences la philosophie fait des progrès ; *vous ne* „ *direz pas*, ce n'est pas en imaginant qu'on dé- „ couvre la vérité ; par la voie des expériences la „ philosophie fait des progrès. *Car* par la voie des „ expériences „ se rapporteroit à ce qui précède, comme à ce qui suit.

Le terme n'a pas une place aussi fixe que l'objet, & l'on peut souvent le transposer. „ Aux „ yeux de l'ignorance tout est prodige, ou tout „ est naturel. „

„ Tout est prodige ; tout est naturel, „ fait un sens fini, & cela vous montre que le terme peut être au nombre des idées sur-ajoutées. Les circonstances peuvent à leur tour devenir des idées nécessaires : je vous fais voir cette remarque, afin que vous vous accoutumiez à juger des choses par les sens. Voici un exemple que je tire de Bossuet.

„ Près du déluge se rangent le décroissement de „ la vie humaine, le changement dans le vivre, „ & une nouvelle nourriture substituée aux fruits „ de la terre ; quelques préceptes donnés à Noé „ de vive voix, seulement, la confusion des lan- „ gues arrivée à la tour de Babel, &c. „

Près du déluge est une circonstance absolument nécessaire pour terminer le sens du verbe *se rangent*. Remarquez que Bossuet n'a pas suivi l'ordre direct, parce qu'il l'a trouvé moins propre à lier les idées. En effet, l'esprit eût été suspendu par

l'énumération de cette multitude de sujets, & la liaison n'eût été formée qu'à la fin de la phrase ; au lieu que, dans la construction qu'il a choisie, chaque nom se lie au verbe, à mesure qu'il est prononcé.

Avec un peu de réflexion, vous sentirez facilement les occasions où vous pouvez, à votre choix, vous permettre l'ordre direct ou l'ordre renversé. Vous direz donc également : „ le rouge, l'oran„ gé, le jaune, le verd, le bleu, l'indigo, le „ violet entrent dans la composition de chaque „ faisceau de lumiere, *ou*, dans la composition de „ chaque faisceau de lumiere entrent le rouge, l'o„ rangé, &c. „

Au reste, quand je donne deux constructions pour bonnes, c'est que je considére une phrase comme isolée. Vous verrez que, dans la suite d'un discours, le choix n'est jamais indifférent.

Nous avons vu que l'objet doit suivre le verbe & précéder le terme, & cela est vrai toutes les fois que l'objet & le terme ne sont pas plus composés l'un que l'autre. Mais si l'objet est plus composé, le principe de la liaison des idées veut que le terme précéde l'objet.

Vous direz fort bien avec Madame de Maintenon : „ M. de Catinat fait son métier ; mais il ne „ connoît pas Dieu. Le roi n'aime pas à confier „ ses affaires à des gens sans dévotion. *Ce tour est* „ *mieux que* le roi n'aime pas à confier à des gens „ sans dévotion ses affaires. *Mais si vous disiez* : M. „ de Catinat ne connoît pas Dieu, le roi ne confie „ pas le commandement de ses armées à des incré„ dules, „ ce tour ne seroit pas le meilleur, quoique les idées y suivent le même ordre que dans le

premier exemple. Il ſeroit mieux de tranſpoſer le terme avant l'objet & de dire : „ le roi ne confie „ pas à des incrédules le commandement de ſes „ armées „. La raiſon de cette tranſpoſition, c'eſt que le terme eſt trop éloigné du verbe, lorſqu'il en eſt ſéparé par un objet exprimé en beaucoup plus de mots. Mais s'il étoit lui-même à-peu-près auſſi compoſé, il faudroit lui faire reprendre ſa place, & préférer ce tour : „ le roi ne confie pas le „ commandement de ſes armées à des hommes qui „ ſont ſans religion, *à celui-ci*, le roi ne confie „ pas à des hommes qui ſont ſans religion le com- „ mandement de ſes armées „. Lorſqu'il faut que le terme ou l'objet ſoit ſéparé du verbe par pluſieurs mots, c'eſt par le terme qu'on doit finir ; parce que par ſa nature il eſt moins lié au verbe. C'eſt ainſi que, ſuivant les circonſtances, les mêmes idées s'arrangent différemment.

CHAPITRE V.

Des propoſitions, compoſées par différentes modifications.

LES propoſitions n'ont que trois termes qu'on puiſſe modifier : le nom, le verbe & l'attribut. Quoique l'arrangement de ces modifications ſoit aiſé, il faut l'étudier avec ſoin, afin d'apprendre à ſurmonter les difficultés, lorſque nous voudrons ajouter des modifications aux termes d'une propoſition déja fort compoſée. Toutes les fois que vous voudrez vous rendre raiſon d'une choſe un peu compliquée, ſouvenez-vous, Monſeigneur, de commencer toujours par obſerver dans le même genre des choſes qui ſeront plus ſimples.

Les modifications ſont ou des adjectifs, ou des adverbes, ou des ſubſtantifs, précédés d'une prépoſition, ou d'autres propoſitions, ou tout cela enſemble. Nous allons traiter ſucceſſivement des modifications du nom, de celles du verbe & de celles de l'attribut.

Des modifications du nom.

QUAND la modification eſt un adjectif, la liaiſon eſt égale, quelque arrangement qu'on ſuive. *Cet heureux mortel, ce mortel heureux.* Mais l'uſage ne laiſſe pas toujours la liberté de mettre à notre choix l'adjectif avant ou après le nom ; & il ne paroît pas ſuivre en cela de loi bien fixe.

Si le nom eſt modifié par un ſubſtantif, précédé d'une prépoſition, ou ce ſubſtantif eſt pris d'une maniere vague, ou il a un ſens déterminé. Dans le premier cas, l'uſage ne permet qu'une ſeule conſtruction : *l'homme de fortune a preſque toujours des revers à craindre* ; on ne dira jamais *de fortune l'homme.* Dans le ſecond cas, on a le choix entre deux conſtructions. On peut dire : *enfin les revers de la fortune ſont à craindre* ; & *de la fortune enfin les revers ſont à craindre. De la fortune* eſt une idée déterminée, ſur laquelle l'eſprit s'arrête, il attend le nom qu'elle modifie & il lie l'un à l'autre. Il ne lui eſt pas ſi naturel de ſe fixer d'abord ſur une idée vague : c'eſt pourquoi l'on ne peut pas dire *de fortune l'homme.*

Vous remarquerez que la tranſpoſition du ſubſtantif avant le nom qu'il modifie, demande qu'ils ſoient ſéparés l'un de l'autre par quelque choſe ; & cela ne nuit pas à la liaiſon des idées. Car s'il y a des cas où les idées ne ſont liées qu'autant que les mots ſe ſuivent immédiatement, il y en a d'autres où la conſtruction écarte les idées, pour en rendre la liaiſon plus ſenſible. Tout l'artifice

consiſte à préſenter d'abord l'idée qui, dans l'ordre direct, devroit être la derniere : l'eſprit la fixe, & la lie lui-même à celle dont elle a été ſéparée, & qu'elle lui a fait attendre. Quand on lit *de la fortune*, on attend le nom que ce ſubſtantif détermine, & auſſi-tôt qu'on lit *les revers*, la liaiſon eſt faite. Or, la liaiſon eſt la même, ſoit que la conſtruction rapproche elle-même les idées en rapprochant les mots; ſoit qu'elle écarte les mots avec cet art qui engage l'eſprit à rapprocher lui-même les idées. Ces deux conſtructions ont chacune des avantages, & elles ſont tour-à-tour préférables l'une à l'autre. L'ordre direct eſt le point fixe, que vous ne devez jamais perdre de vue. Vos conſtructions peuvent s'en écarter; mais il faut qu'elles puiſſent y revenir ſans effort, autrement elles ſeront obſcures ou du moins embarraſſées : *de la fortune enfin les revers ſont à craindre*, ne s'entend que parce que l'eſprit rétablit naturellement l'ordre direct.

Un excellent fruit d'Italie; un fruit excellent d'Italie : voilà un nom, *fruit*, modifié par un adjectif *excellent*, & par un ſubſtantif indéterminé précédé d'une prépoſition. Vous avez ici deux conſtructions, parce qu'*excellent* peut avoir deux places differentes. Dans la premiere, cependant, *fruit* ſe lie mieux avec ſes modifications : auſſi eſt-elle préférable. Avec l'adjectif *bon* vous n'auriez abſolument qu'une conſtruction, parce qu'on ne dit pas *fruit bon*.

Si le ſubſtantif qui modifie étoit déterminé, vous auriez quelquefois quatre conſtructions, & d'autres fois deux. Quatre, dans „ la victoire ſanglante „ de Fontenoi; la ſanglante victoire de Fontenoi;

„ de Fontenoi la victoire ſanglante; de Fontenoi „ la ſanglante victoire. *Deux*: les attirails aſſu- „ jettiſſans de la grandeur; de la grandeur les at- „ tirails aſſujettiſſans. *Il ne ſeroit pas bien de dire*, „ les aſſujettiſſans attirails „. Chacune de ces conſtructions a ſon uſage; c'eſt ce qui vous ſera expliqué dans la ſuite. Je vous prie ſeulement de vous ſouvenir qu'on ne les emploie pas indifféremment.

Vous pouvez encore conſtruire de quatre manieres différentes *les revers dangereux de la fortune*, & de deux ſeulement *les coups incertains de la fortune*. Mais il eſt inutile de multiplier les exemples. On dira *l'ambitieux*, *l'intrépide*, *le téméraire roi de Suede*, & *le roi de Suede ambitieux*, *intrépide*, *téméraire*; & on ne dira jamais *le roi ambitieux*, *intrépide*, *téméraire de Suede*. *De Suede* eſt un ſubſtantif pris vaguement, & qui, par conſéquent, ne doit pas être ſéparé du nom qu'il modifie.

Si vous vouliez n'employer qu'une ſeule épithéte, vous ne pourriez la tranſpoſer après ce ſubſtantif, que dans le cas où elle ſeroit accompagnée de quelque circonſtance, & renfermée dans une parentheſe. Vous ne direz pas *le roi de Suede téméraire entreprit*; quoique vous puiſſiez dire, *le roi de Suede*, *téméraire en cette occaſion*, *entreprit*. Alors *téméraire* eſt bien en cette place; parce qu'il doit ſe lier à la circonſtance, exprimée par ces mots *en cette occaſion*: vous pourriez dire auſſi, *téméraire en cette occaſion*, *le roi*, &c.

Il faut toujours prendre garde que les tranſpoſitions ne donnent pas lieu à des équivoques: ne dites donc pas, *peintures des mœurs vives* &

brillantes ; car d'un côté on verroit que vous voulez que les épithétes modifient *peintures*, & de l'autre elles paroîtroient modifier *mœurs*.

On peut encore remarquer qu'il doit y avoir une certaine proportion entre les parties d'une phraſe. Si cette proportion n'y étoit pas, l'oreille en ſeroit bleſſée ; & tout ce qui l'offenſe cauſe une diſtraction, qui ne permet pas à l'eſprit de ſaiſir également la liaiſon des idées. Ne dites donc pas : *on trouve dans la Bruyere des peintures vives, brillantes & vraies des mœurs.* Il ſeroit mieux de retrancher quelque choſe d'un côté & d'ajouter de l'autre, en diſant : *on trouvera dans la Bruyere des peintures vives & brillantes des mœurs de ſon ſiecle.* En général, il ne faut pas multiplier les épithétes ſans néceſſité : car tout mot qui n'eſt pas néceſſaire, nuit à la liaiſon.

Au-reſte, ſans compter les épithétes, il ſuffit d'avoir l'eſprit juſte pour diſcerner les conſtructions qui altérent la liaiſon des idées ; il ſeroit ridicule de s'aſſujettir à compter les mots.

Si la modification eſt une propoſition, elle ſe joint au nom par le moyen des adjectifs conjonctifs, *qui*, *que*, *dont*, &c. précédés quelquefois d'une prépoſition. *L'homme qui m'a parlé de vous, que vous connoiſſez, à qui vous avez obligation.*

Ces propoſitions incidentes doivent toujours ſuivre immédiatement le nom, lorſqu'elles en ſont les ſeules modifications. S'il y en a pluſieurs, il faut les diſpoſer dans la gradation des idées. „ Turenne qui attaqua les troupes de l'empire „ avec une armée bien inférieure, qui les défit „ dans pluſieurs combats conſécutifs, & qui mit „ nos frontieres à l'abri de toute inſulte „.

Si la modification eſt tout-à-la-fois formée par des adjectifs, des ſubſtantifs & des propoſitions; les adjectifs & les ſubſtantifs ſe conſtruiſent comme nous l'avons remarqué, & les propoſitions incidentes ne viennent jamais qu'après. *La ſanglante victoire de Fontenoi, ſur laquelle Mr. de Voltaire a fait un poëme.* Vous voyez par-là que les modifications qui tiennent le plus au nom, ſont celles qui ſont exprimées par un adjectif ou par un ſubſtantif précédé d'une prépoſition; qu'il eſt de la nature de l'adjectif conjonctif d'être toujours entre les idées qu'il lie enſemble; & que, par conſéquent, les propoſitions incidentes ne ſauroient être tranſpoſées.

Des modifications de l'attribut.

QUAND l'attribut eſt un adjectif, il peut être modifié par un adverbe ou par un ſubſtantif précédé d'une prépoſition.

Les adverbes de quantité doivent toujours précéder l'adjectif, *les phénomenes ſont* plus communs, *depuis que les obſervateurs ſont* moins rares. Ceux de maniere peuvent le précéder ou le ſuivre, comme l'uſage vous l'apprendra. *Il eſt* ouvertement *ambitieux*, *il eſt ambitieux* ouvertement.

Si les ſubſtantifs précédés d'une prépoſition ſont l'équivalent d'un adverbe, ils doivent être placés après l'adjectif, *il eſt économe ſans avarice*, *il eſt courageux avec prudence.*

Ces expreſſions *ſans avarice*, *avec prudence*,

marquent la maniere dont on eſt économe ou courageux. Mais ſi les ſubſtantifs, précédés d'une prépoſition, indiquoient moins la maniere que le rapport au terme, à la cauſe ou à quelques circonſtances, alors les tranſpoſitions auront lieu ou n'auront pas lieu ſuivant les cas.

Exemples où les tranſpoſitions n'ont pas lieu. „ La tige des plattes eſt toujours perpendiculaire à „ l'horiſon. Un prince n'eſt grand que par les „ connoiſſances & les vertus. On eſt bien infé„ rieur aux autres, quand on ne leur eſt ſupé„ rieur que par la naiſſance „.

Dans ces exemples, aucun des noms précédés d'une prépoſition ne ſauroit changer de place.

Vous ſavez que l'adjectif & le verbe ſont quelquefois renfermés dans un ſeul mot. En pareil cas, rien n'eſt ſi commun que des exemples où les tranſpoſitions ne ſont pas permiſes. En voici quelques-uns.

„ J'aime mieux commander à ceux qui poſſé„ dent de l'or, que d'en poſſéder moi-même, *di„ ſoit Fabius aux ambaſſadeurs de Pyrrhus.* Les „ loix que ſuit la lumiere, lorſqu'elle paſſe d'un mi„ lieu dans un autre, ont été découvertes par les „ philoſophes modernes. Si vous perdez vos en„ ſeignes, *diſoit Henri le Grand*, ne perdez point „ de vue mon panache blanc, vous le trouverez „ toujours au chemin de l'honneur & de la vic„ toire „.

Exemples où la tranſpoſition peut ſe faire. „ Aux yeux des flatteurs vous êtes charmant; „ mais aux yeux de votre gouverneur & de votre „ précepteur l'êtes-vous? Pour votre âge vous êtes „ bien peu avancé. Avec de l'attention on ſe cor-

„ rigé de ſes mauvaiſes habitudes, avec de l'ap-
„ plication on en acquiert de bonnes. *On pourroit*
„ *également dire* : vous êtes charmant aux yeux
„ des flatteurs ; mais l'êtes-vous aux yeux, &c.„

Après Saül paroît David ; David paroît après Saül : dans ces deux conſtructions les idées ſont également liées, car l'une n'eſt que le renverſement de l'autre. Mais *David après Saül paroît : après Saül David paroît*, la liaiſon n'eſt pas ſi grande.

Si nous ajoutons *ſur le trône*, voici les conſtructions, où les mots ſe ſuivront dans la plus grande liaiſon. *Après Saül David paroît ſur le trône : ſur le trône David paroît après Saül.*

La liaiſon ne ſeroit plus ſi ſenſible ſi l'on diſoit : *David paroît ſur le trône* : car ſur le trône eſt une circonſtance qui ne doit faire qu'une idée avec le verbe *paroît.*

Si le nom eſt accompagné de pluſieurs modifications, on ne pourra ſe permettre qu'une ſeule conſtruction.

„ Après Saül paroît un David, cet admirable
„ berger, vainqueur du fier Goliath, & de tous
„ les ennemis du peuple de Dieu ; grand roi,
„ grand conquérant, grand prophète, digne de
„ chanter les merveilles de la toute-puiſſance di-
„ vine, homme enfin ſelon le cœur de Dieu, &
„ qui, par ſa pénitence, a fait même tourner ſon
„ crime à la gloire de ſon Créateur „.

Il y a quelques obſervations à faire ſur les tems compoſés. On dira également, *les femmes vous avoient gâté prodigieuſement*, ou *vous avoient prodigieuſement gâté.* Mais l'uſage vous apprendra que tous les adverbes ne peuvent pas ſe tranſpo-

ſer, & qu'on ne peut pas dire, *les femmes vous avoient gâté beaucoup.*

Quand la modification eſt exprimée par un ſubſtantif précédé d'une prépoſition, elle ne doit jamais précéder le participe. On ne dira pas, *il nous a avec magnificence traités*, quoiqu'on diſe, *il nous a magnifiquement traités.* La raiſon de cette différence, c'eſt que la modification ne formant qu'une ſeule idée avec le participe, on ne peut la faire précéder que dans le cas où l'on ne craindroit pas qu'elle ſe liât avec le verbe. Or, dans *il a avec magnificence*, *avec* ſembleroit ſe lier au verbe *a.*

Il nous reſteroit à examiner la place des modifications, lorſque l'attribut eſt un ſubſtantif. Mais il vous ſera facile de faire ici l'application de ce que nous avons dit en traitant des modifications du ſujet: il faut ſeulement remarquer que les tranſpoſitions ne ſont pas auſſi fréquentes avec l'attribut. Quoiqu'on puiſſe dire, *le téméraire roi de Suede a ruiné ſes états*, on ne dira pas: *Charles XII étoit un téméraire roi.* Si je vous rendois compte des vieilles erreurs & de quelques découvertes modernes, je pourrois ajouter en faiſant une inverſion: *des philoſophes anciens ce ſont-là les abſurdités, des modernes ce ſont-là les découvertes.* Mais je ne pourrois plus faire de tranſpoſition, ſi je diſois, *l'horreur du vuide eſt une abſurdité des anciens philoſophes, la peſanteur & le reſſort de l'air ſont deux découvertes des modernes*; cependant ſi *abſurdité* & *découvertes* étoient le ſujet des propoſitions, je pourrois dire, *des anciens les abſurdités ſont innombrables, des modernes les découvertes ſont rares.* Avec la plus légére réflexion

ſur

ſur la liaiſon des idées, il ne vous arrivera pas de vous tromper en pareil cas.

Des modifications du verbe.

NOUS avons traité des modifications de l'attribut. Nous n'avons donc rien à dire ſur les verbes qui renferment l'attribut, tels que parler, aimer; & il ne s'agit ici que du verbe *être*.

Les modifications de ce verbe comprennent les circonſtances de tems, de lieu, d'ordre, & le degré d'aſſurance avec lequel on juge. Vous avez vu dans la grammaire, qu'elles peuvent prendre différentes places. Lorſque Maſſillon dit: „ les „ conſeils agréables ſont rarement des conſeils uti„ les, & ce qui flatte les ſouverains fait d'ordi„ naire le malheur des ſujets: „ il pouvoit commencer la premiere propoſition par *rarement*, & la ſeconde par *d'ordinaire*.

Madame de Maintenon a dit: „ dans le monde „ tous les retours ſont pour Dieu, dans le cou„ vent tous les retours ſont pour le monde. *Elle* „ *pouvoit dire*: tous les retours ſont pour Dieu „ dans le monde, *ou encore*, tous les retours dans „ le monde ſont pour Dieu „. Ce dernier tour altère un peu la liaiſon des idées: l'autre, au-contraire, ſuit l'ordre renverſé que Madame de Maintenon a préféré. Vous voyez que le ſecond membre de cette période eſt auſſi ſuſceptible de différentes conſtructions.

Si l'on ajoutoit des modifications au ſubſtantif

monde, elles se construiroient comme nous l'avons dit: mais vous ne pourriez pas les inférer entre le nom & le verbe, & dire „ tous les retours „ dans le monde, où tant de choses nous contra„ rient, nous dégoûtent & nous ennuient, sont „ pour Dieu. „ Cette construction seroit choquante, parce que la liaison des idées seroit altérée.

Vous souvenez-vous d'un flatteur qui vous disoit: „ Monseigneur étoit déjà bien habile, il y „ a deux ans? Déjà & il y a deux ans „ sont des modifications du verbe *étoit*: la premiere ne peut se déplacer; il n'en est pas de même de la seconde.

„ Que mon peuple soit bien nourri, je serai „ toujours assez bien logé. „ C'est une des meilleures choses que Louis XIV ait dites; & c'est dommage qu'on ne puisse pas l'écrire sur les bâtimens qu'il a élevés. Quoiqu'il en soit, *toujours* modifie *serai*, & ne sauroit être transposé.

Sans multiplier davantage les exemples, souvenez-vous, Monseigneur, que les idées ne sont jamais plus liées, que lorsque l'ordre est direct; & ne vous permettez des inversions qu'autant que la liaison demeure la même. Voilà le principe que vous ne devez jamais perdre de vue.

Des modifications qu'on ajoute à l'objet, au terme & au motif.

Si l'objet, le terme, & le motif ſont des ſubſtantifs, il faut obſerver ce que nous avons dit ſur la place de ces ſortes de noms.

Mais un ſecond verbe peut être l'objet, le terme ou le motif du premier, & il peut avoir lui-même un objet, un terme, ou un motif. En pareil cas l'ordre direct vous fera ſentir la liaiſon des idées, & vous ne vous permettrez que les inverſions qui n'altéreront pas cette liaiſon. Un ſeul exemple ſuffira. *Les philoſophes n'ont pu découvrir la nature du corps*, voilà l'ordre direct, vous pourriez faire une inverſion & dire, *les philoſophes n'ont pas pu du corps découvrir la nature.*

Découvrir eſt l'objet de *n'ont pu*: mais ces deux verbes tendent l'un & l'autre vers un objet commun, *la nature du corps.* Lors donc que vous tranſportez *du corps* entre l'un & l'autre, cette inverſion anticipe ſur l'objet commun aux deux, & elle les ſépare ſans diminuer la liaiſon. Car l'eſprit ſent que *du corps* doit ſe rapporter à ce qui ſuit: il attend, & auſſi-tôt qu'il arrive au mot *nature*, il lie l'un à l'autre. Voilà pourquoi cette tranſpoſition n'eſt point contraire à la liaiſon des idées. Si vous diſiez *découvrir du corps la nature*; vous ſépareriez l'objet du verbe, *la nature* de *découvrir*, & la conſtruction ſeroit vicieuſe. Racine a dit :

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait auſſi des méchans arrêter les complots.

Les phraſes où il entre un objet, un terme, un motif, &c. avec différentes modifications, renferment ordinairement des propoſitions ſubordonnées & des propoſitions incidentes. Nous traiterons bien-tôt de ces propoſitions.

CHAPITRE VI.

De l'arrangement des propositions principales.

NOUS allons traiter des phrases principales, sans avoir égard aux différentes modifications qu'on leur donne. Il ne s'agit que de remarquer comment elles se lient entr'elles.

Or, elles se lient par la gradation des idées, par les conjonctions, par l'opposition, ou parce que les dernieres expliquent les premieres.

Par la gradation. " D'un côté, l'ame donne „ son attention, elle compare, elle juge; elle „ réfléchit, elle imagine, elle raisonne: de „ l'autre, elle a des besoins, elle a des desirs, „ elle a des passions, elle pense, en un mot, „ la sensation est le principe de ses facultés, le „ besoin en est le mobile, la liaison des idées en „ est le moyen. „

Par la gradation & par les conjonctions. „ Un „ nouveau phénomene paroît: chacun en parle, „ chacun veut l'observer; enfin on le laisse par „ lassitude. „

Scipion l'Africain, obligé de comparoître devant le peuple pour se purger du crime de péculat, au lieu de se défendre, parla ainsi: „ Romains, à pareil jour je vainquis Annibal & „ je soumis Carthage: allons en rendre graces „ aux Dieux. „

„ Le peuple attache uniquement son estime

„ aux richeſſes & au pouvoir, & les grands ſe „ laiſſent gouverner par l'opinion du peuple.

Si on a l'eſprit juſte, on découvrira preſque toujours entre les phraſes une gradation plus ou moins ſenſible; & l'on ſentira qu'il ne ſuffiroit pas de les lier par des conjonctions.

Par l'oppoſition. „ Le déſœuvrement fait ſen- „ tir le poids des grandeurs, l'occupation les ren- „ droit faciles à ſupporter. „

„ Le grand nombre voit ce qu'il croit, le „ philoſophe croit ce qu'il voit.

Par l'oppoſition & par les conjonctions. Athéas roi des Scythes diſoit à Philippe roi de Macédoine : „ les Macédoniens ſavent combattre des „ hommes, mais les Scythes ſavent combattre „ la faim & la ſoif. „

Phraſes liées à une autre, parce qu'elles l'expliquent : „ chaque eſpece commence où une „ autre finit. Rien ne reſſemble plus à des ani- „ maux que certaines plantes : rien ne reſſemble „ plus à des plantes que certains animaux : il y „ a des corps organiſés qui différent à peine des „ corps bruts.

„ Il eſt aiſé de ſe corriger : les habitudes ſe „ contractent par des actes répétés. On peut „ donc acquérir les bonnes & perdre les mau- „ vaiſes : il n'y a qu'à faire ou ceſſer de faire. „

Vous remarquerez dans tous ces exemples une gradation d'idées qui en fait toute la netteté.

Quelquefois on renferme pluſieurs phraſes en une ſeule. „ Nul n'eſt heureux comme un vrai „ chrétien, ni raiſonnable, ni vertueux, ni ai-

„ mable. Avec combien peu d'orgueil un chrétien „ ſe croit-il uni à Dieu ? avec combien peu d'ab- „ jection s'égale-t-il au ver de la terre ! „

Cette penſée eſt de Paſcal. La premiere phraſe en renferme quatre. Je vous ferai remarquer par occaſion qu'il y a dans la derniere un terme qui n'eſt pas propre : car nous ne nous égalons qu'à ce qui eſt au-deſſus de nous.

CHAPITRE VII.

De la conſtruction des propoſitions ſubordonnées avec la principale.

VOUS avez vu que, dans l'ordre direct des idées, le ſujet eſt le premier mot de la propoſition. Or, la phraſe principale eſt également la premiere; c'eſt à elle que ſe rapportent toutes les phraſes ſubordonnées, comme tous les mots ſe rapportent au ſujet. Pour démêler une phraſe principale entre pluſieurs autres, il ſuffit donc de conſulter l'ordre direct des idées.

Quelquefois l'arrangement de ces phraſes ſe conforme à l'ordre direct.

„ De grands phyſiciens ont fort bien trouvé „ pourquoi les lieux ſouterrains ſont chauds en „ hyver, & froids en été: de plus grands phy- „ ſiciens ont trouvé depuis peu que cela n'eſt „ pas. „

„ Alcibiade coupa la queue de ſon chien, afin „ que les Athéniens parlaſſent de cette ſingula- „ rité. „

D'autres fois l'ordre renverſé a la préférence.

„ Lorſque les écreviſſes quittent leur enveloppe „ extérieure, elles ſe défont de leur eſtomac, & „ s'en font un autre.

„ Lorſqu'elles ſe caſſent la patte, il leur en vient „ une autre.

M. de Fontenelle a dit: „ quand les oracles

„ commencerent à paroître dans le monde, heu-
„ reuſement pour eux la philoſophie n'y avoit
„ point encore paru. „

„ Dans une ſuite de phraſes, chaque principale peut en avoir une ſubordonnée.

„ L'intelligence nous manque pour découvrir
„ les cauſes naturelles, les yeux même nous man-
„ quent pour voir les effets. Nous ne devons
„ donc pas être ſurpris, ſi les découvertes des
„ modernes ont échappé aux anciens, la poſté-
„ rité auroit donc tort de demander, pourquoi
„ nous n'avons pas obſervé bien des choſes qui
„ ſe préſentent à nous ; & quelques progrès que
„ faſſe la philoſophie, les hommes ſeront toujours
„ fort ignorans. „

Deux phraſes principales peuvent être renfermées dans une ſeule : alors une premiere phraſe ſubordonnée pourra ſe rapporter à l'une, & une ſeconde pourra ſe rapporter à l'autre.

„ Madame de la Fayette & Madame de Cou-
„ langes eſſuyoient des railleries ; celle-là parce
„ qu'elle avoit un lit galonné d'or, celle-ci parce
„ qu'elle avoit un valet de chambre.

On peut ſubordonner une phraſe à un ſeul mot, à un ſeul verbe s'il eſt à l'impératif.

Songez que les femmes vous ont gâté.

Une phraſe peut être ſubordonnée à une phraſe qui l'eſt elle-même.

„ Comptez, *dit Madame de Maintenon*, que
„ preſque tous les hommes noient leurs parens
„ & leurs amis pour dire un mot de plus au roi,
„ & pour lui montrer qu'ils lui ſacrifient tout. „

Une phraſe eſt ſouvent comme enveloppée par deux propoſitions ſubordonnées.

„ Quand un prince veut devenir aimable, il „ n'eſt rien qu'il ne tente pour ſe corriger de „ ſes défauts. „

Un grand nombre de propoſitions peuvent être ſubordonnées à une ſeule.

„ Vous avez vu qu'une ſubordination de cauſe „ & d'effets ſuppoſe néceſſairement un premier „ principe ; que l'ordre qui eſt dans tout ce que „ nous obſervons, prouve ſon intelligence & ſa „ puiſſance infinie ; qu'il eſt indépendant, parce „ qu'il eſt premier ; qu'il eſt libre, parce que con- „ noiſſant tout & pouvant tout, il fait tout ce „ qu'il veut ; qu'il eſt immenſe & éternel, qu'il „ exiſte dans tous les tems & dans tous les lieux, „ qu'il a été, eſt & ſera par-tout la premiere „ cauſe ; & que ſon action embraſſe tout ce qui „ exiſte : qu'il eſt immuable, parce que ne pou- „ vant point acquérir de connoiſſances, il ne ſau- „ roit changer de deſſein ; qu'il eſt juſte, parce „ que connoiſſant tout & pouvant tout, il con- „ noît le mieux, il le peut & qu'il n'eſt pas en „ lui de ne pas le vouloir ; qu'enfin tous ces „ attributs nous donnent une idée de la provi- „ dence, par laquelle ce premier principe, que „ nous appelons Dieu, pourvoit à tout. „

Dans tous les exemples que je viens de mettre ſous vos yeux, la liaiſon eſt auſſi grande qu'elle peut l'être, & il ne manque rien à la netteté des conſtructions. Vous remarquerez que tantôt la phraſe ſubordonnée précede la phraſe principale, & que tantôt elle la ſuit. Quand elle la précede, il faut que, dès qu'on arrive à la

principale, on voie que c'eſt celle à laquelle la ſubordonnée ſe rapporte. Par exemple : „ tandis que les hommes adoptent avec tant de facilité des opinions qu'ils n'entendent pas, ils „ ſe refuſent aux vérités les plus claires. „ A peine liſez-vous *ils*, que vous voyez que c'eſt le commencement de la phraſe principale, à laquelle vous devez rapporter la précédente.

Lorſque la phraſe ſubordonnée vient après, il faut qu'en liſant le premier mot, vous connoiſſiez à quelle phraſe principale vous devez la rapporter. Par exemple : „ on remarque des choſes ſi ſingulieres ſur les inſectes, qu'on croiroit que les animaux les plus admirables par „ le méchaniſme, ſont ceux qui nous reſſemblent „ le moins. Vous n'avez pas beſoin de lire ici toute la phraſe ſubordonnée, pour connoître la phraſe principale dont elle dépend. Voici un exemple, où cette liaiſon eſt altérée.

„ Polybe voyoit les Romains du milieu de la „ Méditerranée porter leurs regards par-tout aux „ environs, juſqu'aux Eſpagnes & juſqu'en Syrie, „ obſerver ce qui s'y paſſoit ; s'avancer réguliérement & de proche en proche ; s'affermir avant „ que de s'étendre ; ne ſe point charger de trop „ d'affaires ; diſſimuler quelque tems & ſe déclarer à-propos ; attendre qu'Annibal fut vaincu „ pour déſarmer Philippe, roi de Macédoine, qui „ l'avoit favoriſé. Après avoir commencé l'affaire, „ n'être jamais las ni contens, juſqu'à ce que „ tout fut fait ; ne laiſſer aux Macédoniens aucun „ moment pour ſe reconnoître, &, après les „ avoir vaincus, rendre, par un décret public, à „ la Grece ſi long-tems captive, la liberté à la-

„ quelle elle ne penſoit plus ; par ce moyen répan-
„ dre d'un côté la terreur, & de l'autre la véné-
„ ration de leur nom ; c'en étoit aſſez pour
„ faire voir que les Romains ne s'avançoient pas
„ à la conquête du monde par haſard, mais par
„ conduite. „

„ Après avoir commencé l'affaire, après les
„ avoir vaincus, par ce moyen „ ſont des expreſ-
ſions qui ſuſpendent la liaiſon, & qui rendent le diſcours languiſſant. *Après avoir commencé l'affaire*, a même l'inconvénient de paroître appartenir à la phraſe qui précéde, comme à celle qui ſuit. Il faut éviter toute équivoque ; car ce n'eſt pas aſſez que, quand on a lu une phraſe, on ſente la vraie liaiſon des idées ; il faut que, dès les premiers mots, on ne puiſſe pas s'y méprendre.

Puiſque la liaiſon des propoſitions ne ſauroit ſe faire ſentir trop rapidement, il ſeroit mieux d'inſérer les ſuſpenſions dans le cours d'une phraſe, que de les placer au commencement. Il me ſemble donc qu'il eut fallu dire ; „ répandre par ce moyen, *plutôt que* par ce moyen répandre.

Vous remarquerez que *du milieu de la Méditerranée*, fait une équivoque : on ne ſait d'abord ſi c'eſt Polybe qui voyoit du milieu de la Méditerranée, ou ſi ce ſont les Romains qui *portoient du milieu*, &c.

Un autre défaut, c'eſt de conſtruire une ſuite de propoſitions ſucceſſivement ſubordonnées les unes aux autres.

„ Le Corrège étoit ſi rempli de ce qu'il en-
„ tendoit dire de Raphaël, qu'il s'étoit imaginé
„ que l'artiſan qui s'étoit fait une ſi grande for-

„ tune dans le monde, devoit être d'un mérite „ bien ſupérieur. „ *Du Bos.*

Il eut été mieux de dire :

„ Le Corrège, rempli de ce qu'il entendoit „ dire de Raphaël, s'étoit imaginé que l'artiſan „ qui s'étoit fait une ſi grande fortune dans le „ monde, devoit être d'un mérite bien ſupérieur.

Ce n'eſt pas parce que les *que* ſont répétés, que nous ſommes choqués de ces conſtructions : vous avez vu plus haut une longue phraſe, où cette conjonction eſt fort répétée : c'eſt donc parce que la même conjonction ſert à marquer des ſubordinations toutes différentes. On peut ſe permettre deux *que* employés de la ſorte, parce qu'il eſt bien difficile de les éviter : mais on ne doit jamais s'en permettre davantage. Le fil des idées échappe, quand on ſubordonne trois ou quatre propoſitions ſucceſſivement les unes aux autres. Voici encore un exemple de ce défaut.

„ Je fis entendre au Roi, qu'autant que j'avois „ pu le pénétrer, je voyois que le prince d'O- „ range ſe flattoit que le roi d'Angleterre ſe dé- „ mettroit de ſa couronne.

Quelquefois un écrivain s'embarraſſe par la difficulté où il eſt de lier également à une phraſe principale pluſieurs phraſes ſubordonnées. Nicole a dit :

„ La volonté de Dieu étant toujours juſte & toujours ſainte, elle eſt auſſi toujours adorable, „ toujours digne de ſoumiſſion & d'amour, quoi- „ que les effets nous en ſoient quelquefois durs „ & pénibles ; puiſqu'il n'y a que des ames in- „ juſtes qui puiſſent trouver à redire à la juſtice. „

La propoſition principale eſt ici, „ la volonté

„ de Dieu eſt toujours adorable, &c. Elle eſt précédée d'une propoſition ſubordonnée & ſuivie de deux : retranchez la derniere *puiſqu'il n'y a* &c. la conſtruction ſera bonne ; mais cette phraſe répand de l'embarras & de la confuſion : de l'embarras, parce qu'elle n'eſt pas à ſa place, car elle ſe rapporte immédiatement à la principale ; de la confuſion, parce qu'elle paroît d'abord ſe rapporter à la ſubordonnée qui la précéde. On ne corrigeroit pas ce défaut, en faiſant une tranſpoſition ; mais on tomberoit, au-contraire, dans un autre ; & il n'y avoit qu'un moyen de l'éviter. C'étoit de dire : „ la volonté „ de Dieu..... eſt toujours digne de ſoumiſſion „ & d'amour, quoique les effets en ſoient quel- „ quefois durs & pénibles : il n'y a que des ames „ injuſtes qui puiſſent trouver à redire à la „ juſtice. Vous voyez qu'en retranchant la conjonction, vous faites de la phraſe ſubordonnée une phraſe principale ; & que par ce moyen elle ſe lie à ce qui la précéde.

Quand une propoſition principale ſe lie naturellement à d'autres, il faut bien ſe garder d'en faire une phraſe ſubordonnée ; car, ſi les conjonctions n'embarraſſent pas le diſcours, elles le rendent au-moins languiſſant. Je pourrois dire :

„ On ne ſent guere dans les divertiſſemens de „ la cour, que de la triſteſſe, de la fatigue & de „ l'ennui ; & le plaiſir fuit à proportion qu'on „ le cherche ; parce que nos princes n'ont plus „ rien de nouveau à voir, puiſqu'ils voient tout „ dans leur enfance, & que dès le berceau on „ leur prépare leur ennui.

Mais Madame de Maintenon dit beaucoup mieux :

„ On ne ſent guere dans les divertiſſemens de „ la cour, que de la triſteſſe, de la fatigue & „ de l'ennui; & le plaiſir fuit à proportion qu'on „ le recherche. Nos princes n'ont plus rien de „ nouveau à voir, parce qu'ils voient tout dans „ leur enfance : dès le berceau on leur prépare „ leur ennui. „

Il ne reſte plus, Monſeigneur, qu'à vous rappeler de combien de manieres les phraſes ſubordonnées ſe lient aux principales.

1°. Par les conjonctions, comme vous le voyez dans les exemples précédens.

2°. En mettant à l'infinitif le verbe de la ſubordonnée. „ La roſe paroît tomber d'une cer- „ taine région de l'air; mais les bons obſerva- „ teurs la voient s'élever de la terre juſqu'à „ cette région. „ Vous remarquerez cependant que vous pourriez, en pareil cas, conſidérer la ſubordonnée & la principale comme ne formant qu'une ſeule phraſe. Car, dans le vrai, l'un de ces verbes n'eſt qu'une circonſtance de l'autre : paroît tomber, *c'eſt* tomber en apparence; voir s'élever, *c'eſt* s'élever à la vue. Mais il importe peu de diſcuter s'il y a ici deux propoſitions, ou s'il n'y en a qu'une.

3°. La ſubordonnée ſe lie à la principale par des prépoſitions. „ Les arts & les ſciences ſuf- „ firoient ſeuls pour rendre un règne glorieux, „ pour étendre la langue d'une nation peut-être „ plus que des conquêtes, pour lui donner l'em- „ pire de l'eſprit & de l'induſtrie, également flat- „ teur & utile, pour attirer chez elle une mul-

„ titude d'étrangers qui l'enrichiſſent par leur „ curioſité. „

4°. Par des gérondifs. „ Vous étudiez une „ montre, & vous en découvrez le méchaniſme „ en la décompoſant, en arrangeant ſous vos „ yeux toutes ſes parties, en les examinant ſé- „ parément, en obſervant comment elles s'agen- „ cent les unes avec les autres, & en conſidé- „ rant comment le mouvement paſſe d'un pre- „ mier reſſort à un ſecond, d'un ſecond à un troi- „ ſieme, & ainſi juſqu'à l'aiguille : en ana- „ lyſant de la même maniere les opérations de „ votre ame, vous découvrirez ce qui ſe paſſe en „ vous quand vous penſez. „ Remarquez que c'eſt proprement la prépoſition *en* qui lie ici les phraſes.

5°. Enfin par des participes. „ Les hommes „ ſe ſont raſſemblés, ont bâti des villes, & ont „ formé des ſociétés ; en conſidérant les malheurs „ d'une vie ſauvage, réfléchiſſant ſur les ſecours „ qu'ils pouvoient ſe donner, découvrant de „ nouveaux moyens pour ſoulager leurs beſoins, „ & commençant à donner naiſſance aux arts & „ aux ſciences. „

Ce ſont-là des participes ; car vous pourriez dire : „ parce qu'ils ont conſidéré, qu'ils ont ré- „ fléchi, &c.

Vous ſentez que ces ſortes de propoſitions ſubordonnées peuvent ſe tranſpoſer comme toutes les autres. Mais n'inſérez aucune expreſſion qui puiſſe ſuſpendre la liaiſon, & rendre vos conſtructions languiſſantes. Prenez garde aux équivoques ; & ſouvenez-vous que le rapport de chaque propoſition ſubordonnée doit ſe faire ſentir dès le premier mot.

CHAPITRE

CHAPITRE VIII.

De la construction des propositions incidentes.

LA place d'une proposition incidente est après le substantif qu'elle modifie.

„ Les substances ont des qualités rélatives que „ nous pouvons connoître, & elles en ont aussi „ que nous ignorerons toujours; parce qu'il y „ a des comparaisons que nous ne pouvons pas „ faire. Elles ont encore des qualités absolues „ que nous ne découvrirons jamais. Les philo„ sophes, qui se sont flattés de remonter à l'essence „ des choses, & qui ont cru avoir trouvé la na„ ture de l'ame & du corps, ont dit des absur„ dités, ont prononcé des mots qui ne signifient „ rien. Les sens, que la nature nous a donnés „ pour voir au-dehors, ne nous apprennent point „ pourquoi des corps sont étendus, & nous in„ terrogeons envain cette science par laquelle „ nous observons ce qui se passe en nous, nous „ ne pouvons savoir ce qui rend l'ame sensible.

Dans cet exemple, il y a des propositions incidentes qui suivent immédiatement le substantif qu'elles modifient: des *comparaisons que*; les *philosophes qui*. Il y en a d'autres qui ne sont séparées du substantif que par des adjectifs: des *qualités rélatives que*..... des *qualités absolues que*. Elles doivent être ainsi séparées, parce qu'elles ne se rapportent pas uniquement au subs-

tantif *qualités*; mais au ſubſtantif déja modifié par les adjectifs, *relatives* ou *abſolues*. A ne conſulter que les mots, la ſéparation eſt encore plus grande dans *elles en ont auſſi que nous ignorerons toujours* : mais ſi vous conſultez le ſens, vous verrez que la propoſition incidente ſuit immédiatement le ſubſtantif qu'elle modifie : car *elles en ont auſſi*, eſt la même choſe qu'*elles ont auſſi des qualités*. Juſqu'ici les conſtructions ne ſouffrent point de difficultés. Je crois cependant à-propos de vous arrêter ſur quelques exemples: En voici :

„ Le microſcope nous fait voir des animaux, „ qui ſont vingt-ſept millions de fois plus petits „ que le ciron.

„ Nous connoiſſons neuf planetes qui étoient „ inconnues aux anciens.

„ Le tumulte & l'agitation qui environne le „ trône, en bannit les réflexions, & ne laiſſe „ jamais le ſouverain avec lui-même. *Maſſillon.*

„ C'eſt l'adulation qui fait d'un bon prince „ un prince né pour le malheur de ſon peuple: „ c'eſt elle qui fait du ſceptre un joug accablant, „ & qui, à force de louer les foibleſſes des rois, „ rend leurs vertus mêmes mépriſables. *Maſſillon.*

„ Je ne ſuis pas ſi convaincu de notre igno- „ rance par les choſes qui ſont, & dont la rai- „ ſon nous eſt inconnue; que par celles qui ne „ ſont pas, & dont nous croyons trouver la „ raiſon. *Fontenelle.*

Vous voyez dans ces exemples que la propoſition incidente ſe lie à un nom par le moyen des adjectifs conjonctifs *qui*, *que*, *dont*, &c.

Des grammairiens vous diront que les adjec-

tifs ſe rapportent toujours au ſubſtantif qui les précède immédiatement; mais cette règle eſt tout-à-fait fauſſe.

„ Si nous vous reprochons ſans-ceſſe des „ mouvemens d'habitude dont vous devriez „ vous défaire, c'eſt que vous ſongez peu à vous „ corriger.

Dont ne ſe rapporte certainement pas à *habitude*. Vous en avez appris la raiſon dans votre grammaire: c'eſt qu'un adjectif conjonctif ne ſe rapporte jamais à un nom qui n'a pas déjà été déterminé par un article, ou par quelque choſe d'équivalent. En effet, *d'habitude* n'eſt pas là pour être modifié par ce qui ſuit, mais pour modifier lui-même ce qui le précède. Voilà pourquoi l'eſprit lie naturellement *dont* à *mouvemens*.

En pareil cas, ce ſeroit faire une faute que de rapporter le conjonctif au dernier ſubſtantif. Ainſi Vertot s'eſt mal exprimé, lorſqu'il a dit: *il les fit patriciens avant de les élever à la dignité de ſénateurs, qui ſe trouverent juſqu'au nombre de trois cent.* Si, en liſant cette phraſe, vous vous arrêtez au conjonctif, vous croirez d'abord que la propoſition incidente va modifier *dignité*; il n'étoit donc pas naturel qu'elle modifiât *ſénateurs*. Voici un exemple d'une autre eſpèce:

Il a fallu, avant toute choſe, vous faire lire dans l'écriture l'hiſtoire du peuple de Dieu, qui fait le fondement de la religion. Boſſ.

Ici *du peuple* détermine l'eſpece d'hiſtoire, & *de Dieu* détermine l'eſpece de peuple. Ces deux mots étant ſuffiſamment déterminés, l'eſprit ne s'y arrête plus; il remonte au ſubſtantif *hiſtoire*,

& rapporte à ce nom la propoſition incidente. Voilà donc un ſecond cas où le conjonctif ſe lie à un ſubſtantif éloigné. On ſeroit choqué de cette conſtruction : *vous avez appris l'hiſtoire du peuple de Dieu qui eſt le créateur du ciel & de la terre.* C'eſt donc une regle de rapporter le conjonctif au ſubſtantif le plus éloigné, toutes les fois que le dernier ſubſtantif, n'étant employé que pour déterminer le premier, ne demande lui-même aucune modification.

Mais ſi l'on diſoit avec Boſſuet : *on vous a montré avec ſoin l'hiſtoire de ce grand royaume que vous êtes obligé de rendre heureux ; que* ſe rapporteroit à *ce grand royaume.* Car ſi ce ſubſtantif commence à être déterminé, il ne l'eſt pas encore aſſez, & il fait encore attendre quelqu'autre modification : voilà le ſeul cas où la propoſition incidente appartient au dernier ſubſtantif.

Juſqu'ici, je ne parle que des conſtructions où les ſubſtantifs ſe déterminent ſucceſſivement, parce que ce ſont les ſeules qui puiſſent embarraſſer. Dans les autres, il ne vous arrivera pas de vous tromper. Vous ſentez bien que vous ne pouvez pas dire : *ils trouverent des obſtacles dans cette guerre qu'ils ſurmonterent* ; ni *ils trouverent dans cette guerre des obſtacles qu'ils entreprirent.* Vous direz toujours : *ils trouverent des obſtacles dans cette guerre qu'ils entreprirent ; ils trouverent dans cette guerre des obſtacles qu'ils ſurmonterent.*

Vous avez vu, en étudiant la grammaire, pourquoi l'on dit : *une eſpece de fruit qui eſt mûr en hiver, une ſorte de bois qui eſt dur.* C'eſt

que l'esprit s'arrêtant sur les mots *fruit* & *bois*, déjà déterminés par ce qui précéde, leur rapporte tout ce qui suit. Par la même raison, *une troupe de soldats qui pillerent le château*, sera mieux qu'*une troupe de soldats qui pilla le château.*

La regle générale que vous devez vous faire dans ces sortes de cas, c'est de n'avoir nul égard à la forme matérielle du discours, de ne point examiner quel est le dernier substantif; mais de considérer l'idée sur laquelle votre esprit se porte plus naturellement. Voici un passage de Fléchier, où vous trouverez des exemples de toute espece.

„ Cette sagesse (*de Turenne*) étoit la source „ de tant de prospérités éclatantes. Elle entre„ tenoit cette union des soldats avec leur chef, „ qui rend une armée invincible: elle répandoit „ dans les troupes un esprit de force, de cou„ rage & de confiance, qui leur faisoit tout „ souffrir, tout entreprendre dans l'exécution „ de ses desseins: elle rendoit enfin des hom„ mes grossiers capables de gloire. Car, Mes„ sieurs, qu'est-ce qu'une armée? C'est un corps „ animé d'une infinité de passions différentes, „ qu'un homme habile fait mouvoir pour la „ défense de la patrie: c'est une troupe d'hom„ mes armés qui suivent aveuglément les ordres „ d'un chef, dont ils ne savent pas les inten„ tions: c'est une multitude d'ames, pour la plu„ part viles & mercénaires, qui, sans songer à „ leur propre réputation, travaillent à celle des „ rois & des conquérans: c'est un assemblage „ confus de libertins, qu'il faut assujettir à l'o-

„ béiſſance ; de lâches, qu'il faut mener au com-
„ bat ; de téméraires, qu'il faut retenir ; d'im-
„ patiens, qu'il faut accoutumer à la conſtance.

Exerçons-nous encore ſur d'autres exemples. Cette conſtruction, *les tableaux de Rubens qui ſont au Luxembourg*, eſt fort correcte : car on ſent que *Rubens* n'eſt là que pour déterminer l'eſpece de tableau, & qu'il ne demande point d'être modifié. On diroit, au-contraire, *les tableaux de ce peintre qui vient de Rome*, parce que *ce peintre* veut une modification.

Les tableaux de Rubens qui eſt un grand peintre, eſt donc une conſtruction forcée. Le lecteur croit d'abord que le conjonctif *qui* ſe rapporte à tableaux, & il voit enſuite qu'il ſe rapporte à *Rubens*. Cette équivoque eſt momentanée, elle eſt levée ſur le champ ; mais enfin c'eſt une équivoque, & les conſtructions ne ſont jamais plus nettes, lorſque le rapport indiqué par ce qui précéde, n'eſt jamais changé par ce qui ſuit.

C'eſt un effet de la providence divine qui eſt conforme à ce qui a été prédit : c'eſt un effet de la providence divine, qui veille ſur nous. Voilà des conſtructions, ſur leſquelles les grammairiens ont beaucoup diſſerté. Dans la premiere *qui eſt conforme* ſe rapporte à *effet*, comme il doit s'y rapporter ; car ſi l'on diſoit, ſans achéver la phraſe : *c'eſt un effet de la providence divine qui*, on rapporteroit naturellement *qui* à *effet*, plutôt qu'à *providence divine* ; parce que ce mot eſt celui ſur lequel l'attention s'arrête plus particuliérement. On eſt prévenu qu'*un effet* eſt l'idée principale dont on va s'occuper, & celle

par conſéquent qui ſera modifiée. Quand enſuite on lit *de la providence divine*, l'attention ne s'y arrête pas, comme ſur des mots qui ſont entendre quelques modifications : au-contraire, on juge qu'ils ne ſont là que pour déterminer l'eſpece d'effet dont on parle, & par conſéquent, l'eſprit revient naturellement au mot *effet*, auquel il lie la propoſition incidente, *qui eſt conforme*.

Il eſt donc encore naturel de rapporter dans la ſeconde phraſe le conjonctif *qui* au mot *effet*; & cependant le mot *veille* force à le rapporter à *providence divine*. Ce conjonctif a donc alors un double rapport. Je conviens néanmoins qu'il ſeroit rigoureux de condamner ces ſortes de conſtructions : car l'équivoque ne s'apperçoit pas, lorſque le ſens la lève ſur le champ.

Il y a des écrivains qui, faute d'avoir ſaiſi la nature de ces conſtructions, rapportent la propoſition incidente au dernier ſubſtantif : ils diſent avec confiance, *les tableaux de Rubens qui eſt un grand peintre*. Mais lorſqu'ils veulent que la propoſition incidente modifie le premier, ils diſent dans la crainte d'une équivoque imaginaire, *les tableaux de Rubens, leſquels; c'eſt un effet de la providence divine, lequel*. Enfin ils ſont au bout de toutes leurs reſſources, quand les deux ſubſtantifs ſont au même genre & au même nombre : *c'eſt une punition de la providence divine*, ils n'ont plus ici de moyen pour éviter l'équivoque.

Vous remarquerez, Monſeigneur, que le conjonctif *lequel* a mauvaiſe grace dans ces dernieres conſtructions. C'eſt que ſi ce conjonctif

eſt employé pour rapprocher d'un mot une propoſition qui devroit plutôt appartenir à une autre : vous êtes choqué, parce qu'on fait violence à la liaiſon des idées. Si, au-contraire, ce conjonctif ſert à lier une propoſition à un mot, auquel elle ſe lioit déjà elle-même ; vous êtes encore choqué, parce que vous n'aimez pas qu'on prenne des précautions ſuperflues. En effet, nous voulons qu'un écrivain ſoit clair, & nous voulons qu'il le ſoit ſans travail. La beauté des conſtructions dépend toujours de l'ordre des idées ; & le lecteur eſt fatigué des efforts d'un écrivain, parce qu'il les partage.

Pluſieurs propoſitions incidentes peuvent ſe rapporter à un ſeul ſubſtantif.

Tel fut cet empereur, (*Titus*) ſous qui Rome adorée,
Vit renaître les jours de Saturne & de Rhée,
Qui rendit de ſon joug l'univers amoureux,
Qu'on n'alla jamais voir ſans revenir heureux,
Qui ſoupiroit le ſoir ſi ſa main fortunée,
N'avoit par ſes bienfaits ſignalé ſa journée.

Deſpréaux.

Tous ces *qui* ſe rapportent à *empereur* ; ceux qui en ſont le plus loin comme celui qui en eſt le plus près, & cette conſtruction eſt fort bonne.

La conſtruction ſuivante au-contraire eſt très-défectueuſe, quoique le conjonctif ſe rapporte preſque toujours au ſubſtantif qui le précede immédiatement.

„ Il faut ſe conduire par les lumieres de la „ foi, *qui* nous apprennent que l'inſenſibilité eſt

„ d'elle-même un très-grand mal, *qui* nous doit „ faire appréhender cette menace terrible, *que* „ Dieu fait aux ames *qui* ne ſont pas aſſez tou- „ chées de ſa crainte. *Nicole.*

Nous ferons ſur ces propoſitions incidentes la même obſervation que nous avons déjà faite, en parlant d'une ſuite de propoſitions ſubordonnées les unes aux autres. Ce n'eſt pas là une phraſe où les idées ſoient liées, c'eſt une ſuite de phraſes qui tiennent mal enſemble. L'eſprit s'écarte inſenſiblement du point d'où il eſt parti, & on ne ſait plus où l'on eſt. En effet, le premier *qui* ſe rapporte à *lumieres*, le ſecond à *grand mal* ou à *inſenſibilité*, le troiſieme à *menace*, & le dernier à *ames*. Il me ſemble que Nicole auroit pu dire: *il faut ſe conduire par les lumieres de la foi qui nous apprennent que l'inſenſibilité eſt d'elle-même un très-grand mal; & qu'elle doit nous faire appréhender cette menace terrible que Dieu fait aux ames trop peu touchées de ſa crainte.*

„ On n'ignore pas que peu de tems après la „ mort d'Auguſte, la poéſie qui avoit brillé avec „ tant d'éclat ſous les yeux de ce prince, s'é- „ clipſa peu-à-peu ſous ſes ſucceſſeurs, & de- „ meura enfin comme éteinte dans les ténèbres „ de la barbarie, *qui* amena du fond du nord „ ce déluge de nations féroces, *qui* des débris „ de l'empire romain forma la plupart des royau- „ mes *qui* ſubſiſtent aujourd'hui dans l'Europe. „ *L'abbé du Bos.*

Il y a ici le même défaut que dans l'exemple précédent: car un *qui* conjonctif ſe rapporte à *ténébres*, un autre à *nations* & le dernier à *royaumes.*

Le vice eſt encore plus grand, lorſque les conjonctifs ſe rapportent tantôt au dernier ſubſtantif, tantôt à un ſubſtantif éloigné; car il en réſulte ou de l'embarras ou des équivoques.

„ Nous tombons ſans y penſer dans une in-
„ finité de fautes, à l'égard de ceux avec *qui*
„ nous vivons, *qui* diſpoſent à prendre en mau-
„ vaiſe part ce qu'ils ſouffriroient ſans peine,
„ s'ils n'avoient déjà un commencement d'aigreur
„ dans l'eſprit. *Nicole.*

On pourroit éviter le ſecond *qui* en diſant: & *par-là nous les diſpoſons*, &c.

„ Qui ne croiroit que ceux que Dieu a éclai-
„ rés par de ſi pures lumieres, à qui il a décou-
„ vert la double fin & la double éternité de bon-
„ heur ou de miſere *qui* les attend, *qui* ont l'eſ-
„ prit rempli de ces grands & effroyables objets,
„ ont préféré Dieu à toute choſe: *qui* ne croi-
„ roit, dis-je, qu'ils ſont incapables d'être tou-
„ chés des bagatelles du monde. *Nicole.*

Si en liſant ces exemples, vous vous arrêtez à chaque *qui*, vous remarquerez que vous rapportez naturellement le ſecond au même nom, auquel vous avez rapporté le premier; & cependant, lorſque vous continuez de lire, le ſens demande que vous le rapportiez à un autre. Ces doubles rapports ſont toujours vicieux, parce que s'ils ne cauſent pas d'équivoque, ils embarraſſent au-moins la conſtruction.

„ Les étoiles fixes ne ſauroient être moins éloi-
„ gnées de la terre que de vingt-ſept mille ſix
„ cent ſoixante fois la diſtance d'ici au ſoleil,
„ qui eſt de trente millions de lieues. *Fontenelle.*

On ne peut pas abſolument blâmer cette der-

niere proposition incidente : mais il me semble qu'elle termine mal la phrase, & qu'un tour, où on l'eût évitée, eût été préférable.

„ Il n'y a personne dans le monde, si bien lié „ avec nous de société & de bien-veillance, qui „ nous aime, qui nous goûte, qui nous fait „ mille offres de services & *qui* nous sert quel- „ quefois, *qui* n'ait en soi, par l'attachement à „ son intérêt, des dispositions très-proches à rom- „ pre avec nous. *La Bruyere.*

„ Il n'y a qu'une affliction *qui* dure, *qui* est „ celle *qui* vient de la perte des biens. *La Bruy.*

Il eût été mieux de dire : *c'est celle qui, &c.*

„ Racine exact imitateur des anciens, dont il „ a suivi exactement la netteté & la simplicité de „ l'action. *La Bruy.*

Cette phrase est mauvaise, parce que *la netteté & la simplicité* se construisent tout-à-la-fois avec *de l'action* qui les suit. Mais voilà suffisamment d'exemples.

CHAPITRE IX.

De l'arrangement des modifications exprimées par des propoſitions ſubordonnées, par des propoſitions incidentes, ou par tout autre tour.

IL ne ſuffit pas, Monſeigneur, d'étudier les bonnes conſtructions, il faut encore étudier les mauvaiſes : car l'art d'écrire renferme deux choſes ; les loix qu'il faut ſuivre, & les défauts qu'il faut éviter. Vous ſaurez donc écrire avec clarté & avec préciſion, lorſque vous aurez obſervé ce qui rend le diſcours long, peſant & embarraſſé. C'eſt pourquoi je vais, dans ce chapitre, raſſembler des exemples où vous verrez des défauts de toute eſpece.

Nous aurons occaſion de nous ſervir du mot de *période*, & il faut vous rappeler ce que nous en avons dit dans la grammaire. Venons à un exemple.

Il y a bien des phénomenes, qui embarraſſent les philoſophes ; & les plus communs ne ſont pas ceux, qui les embarraſſent le moins. Voilà une période : vous voyez qu'elle renferme pluſieurs phraſes, qu'on appelle *membres*. *Il y a bien des phénomenes, qui embarraſſent les philoſophes* ; c'eſt le premier membre ; *& les plus communs ne ſont pas ceux qui les embarraſſent le moins* : c'eſt le ſecond.

Vous comprenez qu'une période peut avoir

un plus grand nombre de membres, trois, par exemple, quatre ou davantage : mais il eſt inutile de les compter. Vous ſavez qu'il ſuffit de bien lier les idées, & qu'il ſeroit ridicule de s'occuper du nombre des phraſes ou des mots.

„ Comme, donc, en conſidérant une carte uni-
„ verſelle, vous ſortez du pays où vous êtes né
„ & du lieu qui vous renferme, pour parcourir
„ toute la terre habitable, que vous embraſſez
„ par la penſée avec toutes ſes mers, & tous
„ ſes pays; ainſi, en conſidérant l'abrégé chro-
„ nologique, vous ſortez des bornes de votre
„ âge, & vous vous étendez dans tous les
„ ſiecles.

„ Mais de même que pour aider ſa mémoire
„ dans la connoiſſance des lieux, on retient cer-
„ taines villes principales, autour deſquelles on
„ place les autres, chacune ſelon ſa diſtance;
„ ainſi dans l'ordre des ſiecles, il faut avoir cer-
„ tains tems marqués par quelque grand évé-
„ nement, auquel on rapporte tout le reſte.
„ Boſſuet.

Voilà une période où tout eſt lié; en voici une où il y a quelques petits défauts.

„ C'eſt la ſuite de la religion & des empires
„ que vous devez imprimer dans votre mémoi-
„ re, & comme la religion & le gouvernement
„ politique ſont deux points ſur leſquels roulent
„ les choſes humaines, voir ce qui regarde ces
„ choſes renfermé dans un abregé, & en dé-
„ couvrir par ce moyen tout l'ordre & toute la
„ ſuite, c'eſt comprendre dans ſa penſée tout
„ ce qu'il y a de grand parmi les hommes, &

„ tenir, pour ainſi dire, le fil de toutes les affai-
„ res de l'univers, *Boſſuet.*

J'aimerois mieux *voir dans un abrégé*, que *voir ce qui regarde ces choſes renfermé dans un abrégé.* Je retrancherois encore *par ce moyen*, comme inutile.

Il y a deux inconvéniens à craindre dans les longues périodes: l'un de tomber dans des équivoques pour éviter les conſtructions forcées; l'autre de faire violence aux conſtructions pour éviter les équivoques. Ce n'eſt pas aſſez qu'une tranſpoſition prévienne les doubles ſens, il faut encore que les idées ſe lient également dans l'ordre renverſé comme dans l'ordre direct. Voici une longue période qui eſt fort bien faite.

„ Quel témoignage n'eſt-ce pas de ſa vérité,
„ de voir que dans les tems où les hiſtoires pro-
„ fanes n'ont à nous conter que des fables, ou
„ tout-au-plus des faits confus & à demi oubliés,
„ l'écriture, c'eſt-à-dire, ſans conteſtation, le
„ plus ancien livre qui ſoit au monde, nous
„ ramène par tant d'événemens précis, & par la
„ ſuite même des choſes, à leur véritable principe;
„ c'eſt-à-dire, à Dieu qui a tout fait, & nous
„ marque ſi diſtinctement la création de l'uni-
„ vers, celle de l'homme en particulier, le bon-
„ heur de ſon premier état, les cauſes de ſes
„ miſeres & de ſes foibleſſes, la corruption du
„ monde & le déluge; l'origine des arts & celle
„ des nations, la diſtribution des terres, enfin
„ la propagation du genre humain, & d'autres
„ faits de même importance, dont les hiſtoires
„ humaines ne parlent qu'en confuſion, & nous

„ obligent à chercher ailleurs les ſources certai-
„ nes? *Boſſuet.*

Vous voyez que, dans une période, tous les membres doivent être diſtincts, & liés les uns aux autres. Quand ces conditions ne ſont pas remplies, ce n'eſt plus qu'un aſſemblage confus de pluſieurs phraſes. En voici un exemple.

„ Comme les arcs triomphaux des Romains
„ ne ſe dreſſoient que pour éterniſer la mémoire
„ d'un triomphe réel, les ornemens tirés des
„ dépouilles qui avoient paru dans un triomphe,
„ & qui étoient propres pour orner l'arc qu'on
„ dreſſoit, afin d'en perpétuer la mémoire, n'é-
„ toient point propres pour embellir l'arc qu'on
„ feroit en mémoire d'un autre triomphe, prin-
„ cipalement ſi la victoire avoit été remportée
„ ſur un autre peuple, que celui ſur qui avoit
„ été remportée la victoire, laquelle avoit donné
„ lieu au premier triomphe comme au premier
„ arc. *L'abbé du Bos.*

Boſſuet conçoit nettement ſa penſée, & ſes idées s'arrangent naturellement: mais plus l'abbé du Bos fait d'efforts, plus il s'embarraſſe. Il eſt obſcur par les précautions qu'il prend pour ſe faire entendre. On démêle qu'il veut dire que les arcs triomphaux étant ornés des dépouilles des ennemis, on ne pouvoit pas faire ſervir les mêmes dans des occaſions où la victoire avoit été remportée ſur des peuples différens.

Quand on accumule les idées ſans ordre, on s'embarraſſe dans ſa propre penſée, & l'on ne ſait plus par où finir. On ſent qu'on eſt obſcur, & on le devient davantage, parce qu'on veut ceſſer de l'être. On pourroit dire:

„ Rien n'eſt plus propre à nous faire connoître „ ce que peuvent ſur tous les hommes, & prin- „ cipalement ſur les enfans les qualités propres „ à l'air d'un certain pays, que de conſidérer le „ pouvoir des ſimples viciſſitudes ou altérations „ paſſageres de l'air ſur les organes qui ont acquis „ toute leur conſiſtance. „

L'abbé du Bos exprime cette même penſée avec beaucoup de déſordre & de ſuperfluité.

„ Rien n'eſt plus propre à nous donner une „ juſte idée du pouvoir que doivent avoir ſur „ tous les hommes, & principalement ſur les en- „ fans, les qualités qui ſont propres à l'air d'un „ certain pays en vertu de ſa compoſition, *leſ-* „ *quelles* on pourroit appeler ſes qualités perma- „ nentes, *que* de rappeler la connoiſſance *que* „ nous avons du pouvoir *que* les ſimples viciſſi- „ tudes ou les altérations paſſageres de l'air ont „ même ſur les hommes *dont* les organes ont „ acquis la conſiſtance *dont* ils ſont ſuſceptibles. „ *Du Bos.* „

„ Tout perſuadé *que* je ſuis *que* ceux *que* l'on „ choiſit pour de différens emplois, chacun ſe- „ lon ſon génie & ſa profeſſion, font bien; je „ me haſarde de dire *qu'il* ſe peut faire *qu'il y* „ ait au monde pluſieurs perſonnes, connus ou „ inconnus, que l'on n'emploie pas, qui feroient „ très-bien. *La Bruy.* „

Quand vous lirez la Bruyere, vous y trouverez ſouvent des conſtructions dans ce goût-là.

Il me ſemble qu'on écriroit correctement, ſi l'on diſoit.

„ L'Allemagne eſt aujourd'hui bien différente „ de ce qu'elle étoit quand Tacite l'a décrite. „ Elle

„ Elle eſt remplie de villes, & il n'y avoit que
„ des villages : les marais, la plupart des forêts
„ ont été changés en prairies ou en terres labou-
„ rables : mais, quoique par cette raiſon la ma-
„ niere de vivre & de s'habiller des Allemands
„ ſoit différente en bien des choſes de celles des
„ Germains, on leur reconnoit encore le même
„ génie & le même caractere. „

Voici comment l'abbé du Bos embarraſſe cette penſée.

„ Quoique l'Allemagne ſoit aujourd'hui dans
„ un état bien différent de celui où elle étoit
„ quand Tacite la décrivit ; quoiqu'elle ſoit rem-
„ plie de villes, au lieu qu'il n'y avoit que des
„ villages dans l'ancienne Germanie ; quoique
„ les marais & la plupart des forêts de la Germa-
„ nie aient été changés en prairies & en terres
„ labourables ; enfin quoique la maniere de vivre
„ & de s'habiller des Germains ſoient différentes
„ par cette raiſon en bien des choſes de la ma-
„ niere de vivre & de s'habiller des Allemands,
„ on reconnoit néanmoins le genre & le carac-
„ tere d'eſprit des anciens Germains dans les
„ Allemands d'aujourd'hui. „

1. L'abbé du Bos pouvoit éviter la répétition de ces *quoique*. 2. *Par cette raiſon* & *dans les Allemands d'aujourd'hui* ſont mal placés. 3. Les mots de *Germanie*, de *Germains* & d'*Allemands* ſont trop répétés. Enfin cette longue ſuite de propoſitions ſubordonnées tiennent trop longtems l'eſprit en ſuſpens ; le font revenir trop ſouvent au même tour, & ne ſont pas en proportion avec la concluſion qu'elles amènent. Tous ces défauts rendent le ſtyle lourd & traînant ; &

vous voyez qu'on les évite, quand on ſe conforme à la liaiſon des idées.

Si vous étudiez les périodes que je vous ai données pour modeles, vous remarquerez que les idées principales des différens membres tendent toutes au même but, & que les modifications qui les accompagnent, les développent & les arrangent avec ordre autour d'une idée qui eſt comme un centre commun. C'eſt pourquoi une période bien faite eſt appelée une période arrondie.

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait auſſi des méchants arrêter les complots;
Soumis avec reſpect à ſa volonté ſainte,
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai pas d'autre crainte.
Racine.

Je ne crains que Dieu. Voilà à quoi toute la période ſe rapporte. Cette idée eſt en même tems la principale du ſecond membre, elle eſt naturellement liée à la principale du premier, & les propoſitions ſubordonnées la développent & l'arrondiſſent. Voici un paſſage où Maſſillon lie parfaitement ſes idées dans une ſuite de périodes. L'idée principale, à laquelle toutes les autres ſe rapportent, eſt qu'on n'oſeroit dire la vérité aux princes.

„ Gâtés par les louanges, on n'oſeroit plus leur „ parler le langage de la vérité: eux ſeuls ignorent dans leurs états ce qu'eux ſeuls devroient „ connoître: ils envoient des miniſtres pour être „ informés de ce qui ſe paſſe de plus ſecret dans „ les cours & dans les royaumes les plus éloignés; „ & perſonne n'oſeroit leur apprendre ce qui ſe

„ passe dans leur royaume propre : les discours „ flatteurs assiégent leur trône, s'emparent de „ toutes les avenues, & ne laissent plus d'accès à „ la vérité. Ainsi le souverain est seul étranger „ au milieu de ses peuples ; il croit manier les „ ressorts les plus secrets de l'empire, & il en „ ignore les événemens les plus publics : on lui „ cache ses pertes, on grossit ses avantages, on „ lui diminue ses miseres publiques, on le joue „ à force de le respecter ; il ne voit plus rien tel „ qu'il est, tout lui paroît tel qu'il le souhaite. „

Voici une période qui n'est pas si bien faite, parce qu'il y a trop de propositions incidentes dans le premier membre. Elle est encore de Massillon.

„ Souvenez-vous de ce jeune roi de Juda, qui, „ pour avoir préféré les avis d'une jeunesse in- „ considérée, à la sagesse & à la maturité de ceux „ aux conseils desquels Salomon son pere étoit „ redevable de la gloire & de la prospérité de son „ regne, & qui lui conseilloient d'affermir les „ commencemens du sien par le soulagement de „ ses peuples, vit un nouveau royaume se former „ des débris de celui de Juda, & qui, pour avoir „ voulu exiger de ses sujets au-delà de ce qu'ils „ lui devoient, perdit leur amour & leur fidélité „ qui lui étoient dûs. „

La liaison des idées est ralentie, parce que Massillon s'arrête sur un nom de la premiere proposition incidente, pour le modifier par deux autres propositions assez longues : *aux conseils desquels &c., & qui lui conseilloient, &c.* Or, l'esprit n'aime pas à être retardé de la sorte.

Si des propositions de cette espece, jetées dans

le premier membre, ralentiſſent le diſcours, elles rendent la période traînante, lorſqu'elles ſont ajoutées au dernier. Fénelon écrit ainſi à Madame de Maintenon.

„ Comme le roi ſe conduit bien moins par des „ maximes ſuivies, que par l'impreſſion des gens „ qui l'environnent, & auxquels il a confié ſon „ autorité; le capital eſt de ne perdre aucune oc„ caſion pour l'obſéder par des gens ſûrs, qui „ agiſſent de concert avec vous, pour lui faire „ accomplir dans leur vraie étendue ſes devoirs „ dont il n'a aucune idée. „

C'eſt au dernier *pour* que la période devient languiſſante. Vous vous ſouviendrez qu'une prépoſition ne peut être répétée, qu'autant qu'elle exprime le même rapport, & qu'elle ſubordonne deux propoſitions à une même prépoſition principale.

Ce ne ſeroit pas faire une période, ce ſeroit écrire une ſuite de phraſes mal liées, que de dire avec Paſcal.

„ (1) Qu'eſt-ce que nous crie cette avidité „ (*d'acquérir des connoiſſances*), ſinon qu'il y a eu „ autrefois en l'homme un véritable bonheur „ dont il ne lui reſte maintenant que la marque „ & la trace toute vuide, (2) qu'il eſſaie de rem„ plir de tout ce qui l'environne; (3) en cher„ chant dans les choſes abſentes le ſecours qu'il „ n'obtient pas des préſentes, & que les unes & „ les autres ſont incapables de lui donner; (4) „ parce que ce gouffre infini ne peut être rempli „ que par un objet infini & immuable. „

J'ai diſtingué les phraſes par des chiffres. Vous voyez que la ſeconde modifie le dernier nom de

la premiére, que la troiſieme modifie la ſeconde, & que la quatrieme modifie la derniere partie de la troiſieme. Ce n'eſt certainement pas là une période arrondie.

„ L'ennui dévore les grands, & ils ont bien de „ la peine à remplir leur journée. „ Voilà une idée principale que Madame de Maintenon développe dans une ſuite de phraſes bien faites & bien liées.

„ Que ne puis-je vous donner toute mon ex- „ périence ; que ne puis-je vous faire voir l'ennui „ qui dévore les grands, & la peine qu'ils ont à „ remplir leur journée ! Ne voyez-vous pas que „ je meurs de triſteſſe dans une fortune qu'on „ auroit eu peine à imaginer, & qu'il n'y a que „ le ſecours de Dieu qui m'empêche d'y ſuccom- „ ber ? j'ai été jeune & jolie ; j'ai goûté des plai- „ ſirs, j'ai été aimée par-tout. Dans un âge plus „ avancé, j'ai paſſé des années dans le commerce „ de l'eſprit, je ſuis venue à la faveur ; & je „ vous proteſte que tous les états laiſſent un „ vuide affreux, une inquiétude, une laſſitude, „ une envie de connoître autre choſe, parce „ qu'en tout cela rien ne ſatisfait entiérement. „

Ce dernier exemple eſt un modèle. Mais revenons encore à des critiques, Monſeigneur, car enfin le vrai moyen d'apprendre à écrire, c'eſt de ſavoir les défauts que vous avez à éviter.

Ce n'eſt pas aſſez de bien arranger les propoſitions principales, ſubordonnées & incidentes ; il faut encore que chaque mot ſoit à ſa place.

„ Si la plupart des Grecs & des latins qui les „ ont ſuivis : ne parlent point de ces rois Baby- „ loniens ; s'ils ne donnent aucun rang à ce grand

„ royaume, parmi les plus grandes monarchies „ dont ils racontent la ſuite ; enfin ſi nous ne „ voyons preſque rien dans leurs ouvrages de „ ces fameux rois Teglathphalaſar, Salmanaſar, „ Sennacherib, Nabuchodonoſor, & de tant „ d'autres ſi renommés dans l'écriture & dans „ les hiſtoires orientales ; il le faut attribuer ou à „ l'ignorance des Grecs, plus éloquens dans „ leurs narrations, que curieux dans leurs re- „ cherches ; ou à la perte que nous avons faite „ de ce qu'il y a de plus recherché & de plus „ exact dans leurs hiſtoires. *Boſſuet.* „

Dans *ſi la plupart des Grecs & des Latins qui...* le conjonctif *qui* paroît d'abord ſe rapporter aux Grecs comme aux Latins. Cependant *les ont ſuivis* fait bientôt voir que l'écrivain ne veut pas qu'on le rapporte aux Grecs. Mais il ne s'agit pour le moment que de remarquer les mots qui ne ſont pas à leur place. Il me ſemble donc qu'au lieu de *s'ils ne donnent aucun rang à ce grand royaume parmi...* il falloit *s'ils ne donnent à ce grand royaume aucun rang parmi...* & qu'au lieu de *ſi nous ne voyons rien dans leurs ouvrages de ces fameux rois....* il falloit *ſi dans leurs ouvrages nous ne voyons preſque rien de ces...* Car la liaiſon des idées demande que *parmi* ſuive immédiatement *rang*, & que *de ces fameux rois* ſuive immédiatement *preſque rien.*

„ Il écrivit de ſa propre main ſur deux tables „ qu'il donna à Moyſe au haut du mont Sinaï, „ le fondement de cette loi, c'eſt-à-dire, le dé- „ calogue. *Boſſ.*

Une tranſpoſition eût rapproché le verbe de ſon objet, & la liaiſon des idées eût été plus

grande, si Bossuet eût dit : „ sur deux tables „ qu'il donna à Moyse au haut du mont Sinaï, „ il écrivit. „

Mais comme on n'est pas toujours sûr d'avoir raison lorsqu'on entreprend de corriger Bossuet, gâtons une de ses périodes en transposant seulement quelques mots.

„ Gloire, richesse, noblesse, puissance, ne „ sont que des noms pour les hommes du monde ; pour nous si nous suivons Dieu, ce seront des choses : au-contraire la pauvreté, la „ honte, la mort sont des choses trop effectives, & trop réelles pour eux ; pour nous ce sont seulement des noms. *Boss.*

Cette période n'auroit pas la même grace si vous écriviez.

„ Gloire, richesse, noblesse, puissance ne „ sont que des noms pour les gens du monde ; „ si nous suivons Dieu, ce feront des choses „ pour nous : au-contraire la pauvreté, la „ honte, la mort sont des choses trop effectives „ & trop réelles pour eux, ce sont seulement „ des noms pour nous. „

Je n'ai cependant fait que transposer *pour nous* à la fin de chaque membre. Vous voyez donc qu'en laissant ces deux mots dans la place où Bossuet les a mis, les idées en sont beaucoup mieux liées ; & cela doit vous servir de regle dans tous les cas, où vous avez des oppositions à marquer.

Despréaux a dit : *ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement ;* c'est une maxime qu'on répéte beaucoup : cependant vous avez vu des phrases, où l'écrivain conçoit bien ce qu'il veut dire,

quoiqu'il s'exprime d'une maniere obſcure ou du-moins embarraſſée. Cela doit arriver ainſi ; car autre choſe eſt de concevoir clairement ſa penſée, & autre choſe de la rendre avec la même clarté. Dans un cas toutes les idées ſe préſentent à la fois à l'eſprit, dans l'autre elles doivent ſe montrer ſucceſſivement. Pour bien écrire, ce n'eſt donc pas aſſez de bien concevoir : il faut encore apprendre l'ordre dans lequel vous devez communiquer l'une après l'autre des idées que vous appercevez enſemble. Accoutumez-vous de bonne heure à concevoir avec netteté, & familiariſez-vous en même tems avec le principe de la plus grande liaiſon.

CHAPITRE X.

Des conſtructions elliptiques.

IL ne s'agit pas ici ſeulement des ellipſes qui ſont d'un uſage général, & dont nous avons parlé dans la grammaire ; il s'agit encore de celles qui ſont plus rares, & que les bons écrivains ſe permettent, pour donner plus de vivacité au diſcours.

Nous voudrions donner à nos expreſſions la rapidité de nos penſées. Ainſi, non ſeulement le ſtyle doit être dégagé de toute ſuperfluité, il doit être encore débarraſſé de tout ce qui ſe ſupplée facilement : moins on emploie de mots, plus les idées ſont liées.

„ Une femme inconſtante eſt celle qui n'aime „ plus ; une légere, celle qui déjà en aime un „ autre ; une volage, celle qui ne ſait ſi elle aime, „ ni celui qu'elle aime : une indifférente, celle „ qui n'aime rien. La Bruyere.

Le retranchement du verbe rend ici le ſtyle plus vif.

„ Si j'épouſe, Hermas, une femme avare, elle „ ne me ruinera point ; ſi une joueuſe, elle „ pourra s'enrichir ; ſi une ſavante, elle ſaura „ m'inſtruire ; ſi une prude, elle ne ſera point „ emportée ; ſi une emportée, elle exercera ma „ patience ; ſi une coquette, elle voudra me „ plaire ; ſi une galante, elle le ſera peut-être

„ juſqu'à m'aimer ; ſi une dévote, répondez, „ Hermas, que dois-je attendre de celle qui veut „ tromper Dieu, & qui ſe trompe elle-même ?

Le Bruyere paroît aimer ce tour, & en fait uſage aſſez ſouvent ; mais il feroit encore mieux de ſupprimer les *ſi*, & de dire, ſi j'épouſe, Hermas, une femme avare, elle ne me ruinera pas ; une joueuſe, elle pourra s'enrichir ; une ſavante : &c. vous ſentez qu'il s'agit d'une fauſſe dévote.

„ J'accepterois les offres de Darius, ſi j'étois „ Alexandre ; & moi auſſi, ſi j'étois Parménion.

Suppléez dans le ſecond membre, je les accepterois.

Quelquefois on ſous-entend avec une négation, un verbe qui a été employé affirmativement.

„ Il y avoit tout à redouter de la fureur d'An„ nibal, & rien à craindre de la modération de Fabius. S. Evremont.

Suppléez il n'y avoit rien. D'autrefois on ſous-entend, ſans négation, un verbe qui a été pris négativement.

„ La frugalité des Romains n'étoit point un „ retranchement des choſes ſuperflues, ou une „ abſtinence volontaire des agréables : mais un „ uſage groſſier de ce qu'on avoit entre les mains. S. Evremont.

Suppléez *c'étoit* ; ſous-entendu auſſi *choſes* devant *agréables*.

Enfin on ſous-entend des mots qui n'ont pas été énoncés.

..... auſſi-tôt aimés qu'amoureux,
On ne vous force point à répandre des larmes.
Desboulieres.

Le premier vers eſt elliptique; comme vous êtes aimés, auſſitôt que vous êtes amoureux.

Madame de Sévigné écrit à ſa fille.

„ Je vous en prie, ne donnons point défor-
„ mais à l'abſence l'honneur d'avoir remis entre
„ nous une parfaite intelligence, & de mon côté
„ la perſuaſion de votre tendreſſe pour moi.

Cette conſtruction eſt fort claire, & par conſéquent, elle eſt bonne. Cependant les grammairiens demanderont qu'eſt-ce qu'*avoir remis de mon côté la perſuaſion de votre tendreſſe pour moi?* Et ils condamneront ce tour, parce qu'ils n'en trouvent pas d'exemple. Plus occupés des mots que des penſées, ils déſapprouvent les ellipſes lorſqu'elles paroiſſent rapprocher des mots qu'on n'a pas encore vus enſemble. Mais ſoyez perſuadé qu'une phraſe claire, vive & précieuſe eſt bonne, quand même la langue ne fourniroit pas de moyen pour remplir l'ellipſe. Ces grammairiens ſavent ſi une choſe a été dite ou non; mais ils paroiſſent ignorer que ce qui n'a pas été dit, peut ſe dire. Aſſujetris à des regles qu'ils ne ſauroient fixer, & ſouvent en contradiction avec eux-mêmes, ils voyent d'un jour à l'autre le ſuccès des tours, contre leſquels ils ſe ſont récriés; & ils reçoivent enfin la loi de l'uſage, qu'ils appellent biſarre. Cependant l'uſage n'eſt pas auſſi peu fondé en raiſon qu'ils le prétendent; il s'établit d'après ce qu'on ſent, & le ſentiment eſt bien plus sûr que les regles des grammai-

riens. Si Racine avoit toujours écouté de pareils critiques, il n'auroit pas enrichi la langue de quantité de nouveaux tours. Il a dit.

Je t'aimois inconſtant, qu'aurois-je fait fidele ?

Et un habile grammairien remarque que cette ellipſe eſt trop forte. Il avoue cependant qu'on la peut pardonner à un poëte de l'âge de Racine : mais il ne conſeilleroit pas à un jeune homme de haſarder un pareil tour ; comme s'il falloit avoir vieilli, pour oſer bien écrire.

Voici une ellipſe encore plus irréguliere.

Le crime fait la honte, & non pas l'échafaud.

Un grammairien qui voudroit mieux écrire, écriroit fort mal : la préciſion eſt à rechercher toutes les fois que la liaiſon des idées prévient les équivoques auxquelles la forme du diſcours paroitroit donner lieu. En effet, tous les arrangemens de mots ſont ſubordonnés à cette liaiſon, & lorſqu'un mot eſt inutile, il le faut ſupprimer.

Monſieur de Valincour a critiqué dans la princeſſe de Cleves cette phraſe : elle faiſoit „ valoir à Eſtouteville, de cacher leur intelli„ gence ; „ cependant l'eſprit devine facilement que les mots ſous-entendus ſont le ſoin qu'elle prenoit.

„ Il m'a fait faire bien des complimens, & que „ ſans que ſon équipage étoit bien fatigué, il ſe„ roit venu me voir, & moi, ſans que je n'en „ ai point. „

On voit que Madame de Sévigné badine ſur

ſans que, qui eſt une mauvaiſe expreſſion; & le tour elliptique qu'elle emploie eſt auſſi bon que plaiſant.

„ C'eſt une faute contre la politeſſe que de „ louer immédiatement en préſence de ceux „ que vous faites chanter ou toucher un inſtru- „ ment, quelqu'autre perſonne qui a les mêmes „ talens, comme devant ceux qui vous liſent „ des vers, un autre poete. La Bruyere.

Cette conſtruction eſt embarraſſée, parce que louer eſt loin de ſon objet, quelqu'autre perſonne: c'eſt ce qui fait qu'il paroit mal-à-propos ſous-entendu *devant* un autre poete.

Vous remarquerez que les ellipſes ne ſouffrent point de difficulté, lorſqu'on ne ſous-entend que les mots qui ont déjà été employés.

„ Corneille étoit très-aiſé à vivre, bon pere, „ bon mari, bon parent, tendre & plein d'amitié. „ Il avoit l'ame fiere & indépendante, nulle ſou- „ pleſſe, nul manege: ce qui l'a rendu très-propre „ à peindre la vertu romaine, & très-peu propre à „ faire ſa fortune. Fontenelle.

Voici trois penſées de Paſchal, où vous remarquerez le même tour elliptique.

„ Le fini s'anéantit en préſence de l'infini: „ ainſi notre eſprit devant Dieu, ainſi notre „ juſtice devant la juſtice divine.

„ Il eſt également dangereux à l'homme de „ connoître Dieu ſans connoître ſa miſere, & „ de connoître ſa miſere ſans connoître Dieu.

„ Quand tout ſe remue également, rien ne ſe „ remue en apparence, comme en un vaiſſeau. „ Quand tous vont vers le déréglement, nul ne „ ſemble y aller: qui s'arrête, fait remarquer

„ l'emportement des autres comme un point fixe.

Les grammairiens disent que l'ellipse doit être autorisée par l'usage ; mais il suffit qu'elle le soit par la raison. Vous pouvez vous permettre ces sortes de tours, toutes les fois que les mots sous-entendus se suppléeront facilement. Ne demandez pas si une expression est usitée ; mais considerez si l'analogie autorise à s'en servir. Vous saurez un jour que le latin est beaucoup plus elliptique que le françois ; & vous en sentirez facilement la raison.

CHAPITRE XI.

Des amphibologies.

LES amphibologies ſont occaſionnées par les pronoms, *il*, *le*, *la*, &c.; par les adjectifs poſſeſſifs *ſon*, *ſa*, &c.; & par des noms qui ne ſont pas dans la place que marque la liaiſon des idées.

„ Samuel offrit ſon holocauſte à Dieu, & il „ lui fut ſi agréable, qu'il lança au même mo- „ ment de grands tonnerres contre les Philiſtins.

Le rapport de ces pronons n'eſt pas ſenſible.

Bouhours veut corriger cette conſtruction & la corrige mal: Samuel, dit-il, offrit ſon holocauſte à Dieu, & ce ſacrifice lui fut ſi agréable qu'il lança, &c. Vous voyez que l'amphibologie ſubſiſte toujours: car par la conſtruction *ce ſacrifice* ſe rapporte à Samuel. On auroit pu dire *Samuel offrit ſon holocauſte, & Dieu le trouva ſi agréable*, qu'il, &c.

Le principe de la plus grande raiſon des idées nous apprendra comment on peut éviter ces défauts: il ſuffira de faire des obſervations ſur quelques exemples.

„ Le roi fit venir le maréchal; il lui dit. „ *Il* eſt évidemment le roi, & *lui* le maréchal. Or, vous remarquerez que, dans la ſeconde propoſition, les pronoms ſuivent la même ſubordination que vous avez donnée aux noms dans la premiere. Si *fit venir* eſt ſubordonné à roi, *dit* l'eſt à *il*;

& ſi *le maréchal* eſt ſubordonné à *fit venir*, *lui* l'eſt à *dit*. La regle eſt donc, en pareil cas, de conſerver cette ſubordination. Multiplions les noms & les pronoms, nous verrons ce principe ſe confirmer.

„ Le Comte dit au roi que le maréchal vouloit „ attaquer l'ennemi; & il l'aſſura qu'il le force- „ roit dans ſes retranchemens „.

Il n'y a point d'équivoque dans cette période, quoique le premier membre renferme quatre noms. La ſubordination eſt exacte, parce que les pronoms d'une propoſition ſe rapportent aux noms d'une propoſition de même genre: car le rapport ſe fait de la principale à la principale, & de la ſubordonnée à la ſubordonnée. *Il l'aſſura* eſt la principale du ſecond membre, & les pronoms ſe rapportent à la principale du premier; *il* à *comte*, *le* à *roi*. De même *qu'il le forceroit* eſt la ſubordonnée du ſecond membre, & les pronoms ſe rapportent à la ſubordonnée du premier; *il* à *maréchal*, *le* à *ennemi*.

Mais toutes les périodes n'ont pas cette ſymmétrie: car un des membres peut avoir deux propoſitions, tandis que l'autre n'en aura qu'une. *Le maréchal vit que l'ennemi vouloit nous attaquer, il le prévint.* Cependant la ſubordination marque encore ſenſiblement le rapport, *le* eſt pour *l'ennemi*, parce que ce nom appartient à la phraſe ſubordonnée.

Voilà donc la regle générale: toutes les fois que, dans le premier membre d'une période, il y a des noms ſubordonnés, les pronoms doivent ſuivre dans le ſecond le même ordre de ſubordination. Dans tout autre cas la regle ſera de rapporter le

pronom

pronom ſubordonné au premier nom, qui ſera offert dans le diſcours. „ Le comte étoit à quel„ ques lieues : le maréchal apprit que l'ennemi „ vouloit l'attaquer ; *c'eſt-à-dire attaquer le comte.* „ A peine avoit-on confié cette place au comte que „ le maréchal apprit que l'ennemi vouloit l'atta„ quer ; *c'eſt-à-dire attaquer cette place* „. Or, puiſque dans le premier exemple le pronom ſe rapporte à *comte*, & à *cette place* dans le ſecond ; il ſe rapporte donc en pareil cas au nom qui a été énoncé le premier. Par conſéquent il ſe rapporteroit à *maréchal*, ſi le diſcours commençoit par cette phraſe : *le maréchal apprit que l'ennemi vouloit l'attaquer.* Vous voyez donc que lorſqu'il n'y a pas ſubordination de noms, le pronom ſubordonné tient tient toujours la place du nom qui a été énoncé le premier.

Je dis *le pronom ſubordonné* ; car lorſqu'un pronom eſt le ſujet d'une propoſition, il ſe rapporte toujours au dernier nom. *Le comte étoit à quelques lieues, le maréchal dit qu'il vouloit le joindre. Il*, ſujet de la propoſition, eſt viſiblement pour *le maréchal*, comme *le*, pronom ſubordonné, eſt pour *le comte.*

Ce ſoldat croit qu'il eſt l'homme que vous demandez, eſt une phraſe correcte dans le cas où le ſoldat parloit lui-même : dans tout autre il faudroit dire, *croit que c'eſt l'homme.*

Ces exemples vous font connoître que les regles varient ſuivant les cas : mais ſouvenez-vous qu'il y en a une qui ne varie point : c'eſt le principe de la plus grande liaiſon des idées. Quand vous vous ſerez familiariſé avec ce principe, il vous ſera permis d'oublier toutes les regles particulieres.

Une conſéquence des obſervations précédentes, c'eſt que, dans une ſuite de propoſitions, le même pronom ne peut ſe rapporter à un même nom qu'autant qu'il eſt toujours dans la même ſubordination. Vous écrirez clairement ſi vous dites: „ votre ami a rencontré l'homme qui s'eſt fait „ cette affaire, il lui a dit qu'il tenoit de bonne „ part qu'on menaçoit de l'arrêter, & qu'il avoit „ même ouï dire qu'on le traiteroit en criminel „ d'état „. *Il*, eſt pour *votre ami*, comme *le* eſt pour *l'homme qui s'eſt fait cette affaire*; & la ſubordination eſt fort bien obſervée. Si vous détruiſiez cette ſubordination, le diſcours ſeroit tout-à-fait louche. „ Votre ami a rencontré l'homme „ qui s'eſt fait cette affaire, il lui a dit qu'il te„ noit de bonne part qu'il étoit menacé d'être ar„ rêté, & qu'il avoit même ouï dire qu'il ſeroit „ traité en criminel d'état „. On apperçoit plus ſenſiblement le rapport de tous ces *il*, & le lecteur eſt obligé de deviner quels ſont ceux qui tiennent la place de *votre ami* & ceux qui tiennent celle de *l'homme qui s'eſt fait cette affaire.*

On ſe ſert encore du genre & du nombre pour marquer le rapport des pronoms; mais il ne faut pas pour cela négliger la ſubordination des idées. *Paris étoit renfermé dans une île, il ne s'étendoit pas au-delà de la cité. Il* ſignifie *Paris*, & cette conſtruction eſt correcte, parce que le rapport eſt tout-à-la fois rendu ſenſible par le genre & par la ſubordination: car *il* eſt ſujet de la ſeconde propoſition, comme *Paris* l'eſt de la premiere. Si l'on diſoit: *Paris étoit renfermé dans une île, elle*... le genre feroit rapporter le pronom *elle* à *île*: mais

cette conſtruction choqueroit la ſubordination des idées.

Ainſi, lorſque l'abbé de Vertot dit : *Rome, bâtie ſur un fond étranger, n'avoit qu'un territoire fort borné, on prétend qu'il....* la conſtruction ne ſouffre point d'équivoque, parce que le rapport du pronom *il* à *territoire* eſt marqué par le genre : elle ſeroit meilleure, s'il étoit encore marqué par la ſubordination. En effet, en ſubſtituant *Paris* à *Rome*, *il* ne ſe rapporteroit plus à *territoire*, mais à *Paris*.

Tout ce que l'œil peut appercevoir, dit l'Abbé du Bos, *ſe trouve dans un tableau comme dans la nature : elle....* Le genre du pronom ne permet ici aucune mépriſe. Mais ſi à *l'œil* on ſubſtituoit *la vue*, la phraſe deviendroit équivoque. Cet écrivain n'a donc pas ſuivi la ſubordination des idées.

Il en eſt du nombre comme du genre : il ne doit pas diſpenſer de ſe conformer aux regles que nous avons données. *les Romains n'avoient qu'un territoire fort borné, ils l'avoient conquis*, doit être préféré à *les Romains n'avoient qu'un territoire fort borné, il avoit été conquis.* Car, dans la ſeconde conſtruction, le nombre ſeul force à rapporter le pronom *il* à *territoire.* L'ordre des idées le feroit au-contraire rapporter au nom, ſi ce nom étoit auſſi au ſingulier. Pour le comprendre, il n'y auroit qu'à dire, *Paris n'avoit qu'un territoire fort borné, il....*, car alors le pronom ſe rapporteroit viſiblement à *Paris.*

C'eſt une ſuite des regles que nous avons expoſées, qu'un pronom doit rarement ſe rapporter à un nom d'une propoſition incidente : car le propre de cette eſpece de propoſition eſt de n'attirer

l'attention qu'en paſſant, en ſorte que l'eſprit ſe rapporte toujours ſur un des noms qui la précédent, & dont il eſt préoccupé. Des exemples rendront la choſe ſenſible.

„ Télémaque, qui s'étoit abandonné trop promptement à la joie d'être ſi bien traité par Calypſo, „ reconnut la ſageſſe des conſeils que Mentor venoit de lui donner „. *Fénelon.*

Calypſo appartient à la propoſition incidente. Par conſéquent l'eſprit ne s'y arrête pas, & il revient à *Télémaque*, auquel il rapporte le pronom *lui*. Cette phraſe eſt donc bien conſtruite.

„ Un auteur ſérieux n'eſt pas obligé de remplir „ ſon eſprit de toutes les ineptes applications que „ l'on peut faire au ſujet de quelques endroits de „ ſes ouvrages, & encore moins de les ſupprimer „.

La Bruyere fait là une conſtruction forcée, rapportant le pronom *les* à *quelques endroits*; car ſi le ſens le pouvoit permettre, on le rapporteroit à *ineptes applications.*

Cette regle, que le pronom ſe rapporte à l'idée dont l'eſprit eſt préoccupé, a donné lieu à des tours élégans.

„ Quand le peuple Hébreu entra dans la Terre „ promiſe, tout y célébroit leurs ancêtres „. *Boſſ.*

Ses eût été plus lié avec *peuple*, *leurs* l'eſt plus avec l'idée dont l'eſprit eſt rempli; & par cette raiſon il a dû être préféré.

„ Une femme infidelle, ſi elle eſt connue pour „ telle de la perſonne intéreſſée, n'eſt qu'infidelle; „ s'il la croit fidelle, elle eſt perfide „. *La Bruyere.*

Il eſt fort bien, parce que ce n'eſt pas le mot *perſonne*, qui reſte à l'eſprit, c'eſt l'idée d'*homme*, de *mari*. Par la même raiſon l'on dira: *cette troupe*

de masques couroit les rues, je les ai vus, & ce sera mieux que *je l'ai vue.*

„ Madame la Dauphine vint passer l'après-di-„ née chez Madame de Cleves. M. de Némours „ ne manqua pas de s'y trouver : il ne laissoit „ échapper aucune occasion de voir Madame de „ Cleves, sans laisser paroître néanmoins qu'il „ les cherchât „.

Que veut dire *les* au pluriel avec *aucune occasion* au singulier, dit M. de Valincour ? Mais cette critique n'est pas fondée. Quand on dit, *il ne laissoit échapper aucune occasion*, l'esprit se représente nécessairement qu'il y en a eu plusieurs ; or, c'est avec cette idée de multitude que se construit le pronom *les*. M. de Valincour propose de corriger ainsi cette prétendue faute : *sans faire paroître qu'il cherchât l'occasion de voir Madame de Cleves, il n'en laissoit pourtant échapper aucune.* Mais cette phrase n'a pas la même grace que celle qu'il condamne. D'ailleurs l'ordre des idées demandoit que, *il ne laissoit échapper aucune occasion* vînt immédiatement après *il ne manqua pas de s'y trouver.*

„ J'ai eu cette consolation en mes ennuis, qu'une „ infinité de personnes qualifiées ont pris la peine „ de me témoigner le déplaisir qu'ils en ont eu „.

Ils, dit Vaugelas, est plus élégant *qu'elles*. Mais je crois cet exemple mal choisi : les personnes qualifiées étant des deux sexes, rien ne détermine à préférer le genre masculin. Cet exemple est tout différent de celui que la Bruyere nous a fourni : & il me semble que *elles* seroit mieux.

Il ne faut pas, Monseigneur, que j'oublie de vous faire remarquer, qu'en s'écartant de la subordination, on en lie quelquefois mieux les idées.

Vous direz : *il aime cette femme, elle ne l'aime pas*, plutôt que *il aime cette femme ; mais il n'en eſt pas aimé.* Ce renverſement a bonne grace, toutes les fois que les membres d'une période expriment des idées qui ſont en oppoſition. Cela vous fait voir que les regles particulieres ne ſont jamais ſuffiſantes, & qu'il faut toujours en revenir au principe de la liaiſon des idées, qui peut ſeul vous éclairer dans tous les cas.

J'ajouterai même que vous devriez ſacrifier toutes ces regles, ſi vous ne pouviez les ſuivre qu'en alongeant votre diſcours : car rien ne lie mieux que la préciſion. Mais ſouvent c'eſt faute de les obſerver qu'on devient diffus. *Le génie*, dit l'abbé du Bos, *ſe montre bientôt dans les jeunes gens qui en ont : ils donnent à connoître qu'ils ont du génie, dans un tems où ils ne ſavent point encore la pratique de leur art.* Il eût été plus court & plus correct de dire : *le génie ſe montre bientôt dans les jeunes gens qui en ont ; il ſe fait connoître dans un tems, &c.* Voyons encore quelques exemples.

„ J'ai lu tout ce qui s'eſt fait de meilleur en no-
„ tre langue, depuis que vous en avez entrepris
„ la réformation ; je l'ai étudiée dans les plus fa-
„ meux écrivains „. *Bouhours.*

L'abbé de Bellegarde blâme avec raiſon le pere Bouhours d'avoir rapporté le pronom à *langue* : mais il ſe trompe lui-même, lorſqu'il dit qu'il ſe rapporte à *réformation*, parce que c'eſt le dernier nom : car cette regle eſt on ne peut pas moins exacte.

En s'arrêtant au ſens qu'emporte le mot *étudiée*, il eſt viſible que le pronom ne peut être employé que pour le mot *langue*. Mais quand on a égard

à la conſtruction plutôt qu'au ſens, il ſe rapporte naturellement à *tout ce qui ſe fait de meilleur*. On s'en convaincra, ſi l'on dit: *j'ai lu tout ce qui s'eſt fait de meilleur en notre langue, depuis que vous en avez entrepris la réformation; je l'ai recueilli.*

Céſar voulut premiérement ſurpaſſer Pompée; les immenſes richeſſes de Craſſus, lui firent croire qu'il... Si vous vous arrêtez-là, vous rapporterez *lui* & *il* à *Céſar* dont votre eſprit eſt préoccupé. Mais lorſque vous liſez: *lui firent croire qu'il pourroit partager la gloire de ces deux grands hommes*, le ſens vous force à rapporter ces pronoms à *Craſſus*. Cette conſtruction de Boſſuet eſt donc vicieuſe. En voici deux qu'on pourroit excuſer en faveur de la préciſion:

„ Un commerce foible & languiſſant étoit tout „ entier entre les mains des marchands étrangers, „ que l'ignorance & la pareſſe des gens du pays „ n'invitoient que trop à les tromper „ *Fontenelle.*

„ Il eſt étonnant à combien de livres médiocres, „ & preſque inconnus, il avoit fait la grace de les „ lire „. *Fontenelle.*

Une derniere obſervation ſur ces pronoms, c'eſt qu'ils ne doivent jamais être employés pour un nom qui a été pris vaguement. Comme ils ſont originairement dans la claſſe de ces adjectifs que nous avons appelés articles, ils doivent toujours ſe rapporter à des noms déterminés. Ne dites donc pas avec la Bruyere: *tout eſt illuſion, quand il paſſe par l'imagination*; ni, *ceux qui écrivent par humeur, ſont ſujets à retoucher leurs ouvrages; comme elle n'eſt pas toujours fixe.... Il* ne peut ſe rapporter à *tout*, ni *elle* à *humeur*. Malgré la ré-

putation dont jouit cet écrivain, il y a beaucoup de négligence dans ſon ſtyle.

Je ne vous parlerai pas de quelques écrivains qui ne ſavent éviter les amphibologies qu'en répétant les noms : vous ſentez que c'eſt-là le vrai moyen de rendre le diſcours lâche & peſant.

L'uſage des pronoms *y* & *en* ne ſouffre point de difficultés.

Y tient lieu d'un nom qui ſeroit précédé de la prépoſition, *à*, *en*, ou *dans* : *j'y penſe*, à vous ; *nous y ſommes*, en été ; dans la maiſon ; *j'y vais*, à Rome, en Angleterre.

En ſe ſubſtitue à un nom qui auroit été précédé de la prépoſition *de* ; & ce ſeroit mal de ſe ſervir alors d'un autre pronom. *Il faut même que l'on ſe paſſe d'habits & de nourriture ; & de les fournir à ſa famille.* La Bruyere devoit dire *& d'en fournir.*

„ Ce ſtyle montre que Quinault avoit un génie „ particulier : mais ceux qui ne peuvent faire au„ tre choſe que répéter ces expreſſions, en man„ quent „. *L'abbé du Bos.*

Cet *en* ne peut ſe rapporter à *génie particulier.* On auroit pu dire : *Quinault avoit du génie ; mais ceux-là en manquent qui*, &c.

„ *Le* caprice eſt dans les femmes tout proche de „ la beauté, pour être ſon contrepoiſon, & afin „ qu'elles nuiſent moins aux hommes qui n'en „ guériroient pas ſans remède „. *La Bruyere.*

De quoi ne guériroient-ils pas ? Voici une phraſe où le pronom eſt bien employé.

„ Qui l'auroient cru ! que de chaque morceau „ d'un animal coupé en deux, trois, quatre, vingt „ parties, il en naîtroit autant d'animaux com„ plets & ſemblables au premier „. *Fontenelle.*

Comme les regles particulieres ſouffrent toujours des exceptions, il me reſte à vous faire remarquer que, dans une ſuite de phaſes, les pronoms relatifs à un même nom peuvent être ſubordonnés différemment.

„ Notre langue demeura long-tems dans un état „ de groſſiéreté. Ce ne fut que vers le regne „ d'Henri I, qu'elle commença à ſe polir. Alors il „ s'y fit des changemens conſidérables: on inven- „ ta les articles, qui la rendirent plus douce & plus „ coulante; on tâcha de lui donner quelque ſorte „ d'harmonie & de nombre; &, quoiqu'il y ait le „ tout à dire entre ce qu'elle étoit de ce tems-là & „ ce qu'elle eſt du nôtre, elle prit pourtant dès- „ lors quelque choſe de l'air & de la forme que „ nous lui voyons aujourd'hui „. *L'abbé Maſſ.*

Elle, *y*, *la*, *lui*, ſe rapportent tous à *notre langue*. Cependant toutes ces conſtructions ſont bonnes: car vous ſentez que la liaiſon des idées y eſt parfaitement obſervée.

Les adjectifs, *ſon*, *ſes*, *leur*, ne ſont pas propres à marquer exactement les rapports, & il faut de l'adreſſe pour y ſuppléer.

Valere alla chez Léandre; il y trouva ſon fils.

Il y a ici une équivoque, qui devroit être levée par ce qui précéde; elle ſeroit levée trop tard, ſi le lecteur étoit obligé de lire ce qui ſuit.

„ On avoit aſſuré à Valere que ſon fils avoit péri „ dans un naufrage. Cependant il veut en dou- „ ter: il parcourt les ports de mer, dans l'eſpé- „ rance d'en apprendre quelques nouvelles. Arri- „ vé à Marſeille, il deſcend chez Léandre: jugez „ de ſon raviſſement, il y trouve ſon fils „.

C'eſt viſiblement le raviſſement & le fils de Valere.

„ On avoit aſſuré à Valere que le fils de Léan-
„ dre avoit péri ; il va chez Léandre ; quelle fut ſa
„ ſurpriſe, lorſqu'il le vit avec ſon fils „.

C'eſt tout auſſi viſiblement la ſurpriſe de Valere & le fils de Léandre.

CHAPITRE DERNIER.

Exemples de quelques expreſſions qui rendent les conſtructions louches, ou du-moins embarraſſées.

„ LES femmes ne ſe ſont-elles pas au-contraire „ établies elles-mêmes dans cet uſage, de ne rien „ ſavoir, ou par la foibleſſe de leur complexion, „ ou par la pareſſe de leur eſprit, ou par le talent „ & le génie qu'elles ont ſeulement pour les ou- „ vrages de la main. „ *La Bruyere.*

Par le talent & le génie qu'elles ont fait d'abord avec ce qui précéde un ſens abſurde, & ces tours ſont à éviter.

Tous les jours de ſes vers qu'à grand bruit il récite,
Il met chez lui voiſins, parens, amis en fuite.
Deſpréaux.

Il met de ſes vers chez lui en fuite, pour *il chaſſe de chez lui avec ſes vers.* La ſyntaxe de notre langue ne permet pas de pareilles conſtructions.

Et ne ſavez-vous pas que ſur le mont ſacré,
Qui ne vole au ſommet, tombe au plus bas degré.

Vole au ſommet ſur le mont, & tombe au plus bas degré ſur le mont.

Et n'allez pas toujours d'une pointe frivole,
Aiguiſer par la queue une épigramme folle.
Deſpréaux.

Aiguiſer d'une pointe par la queue!

Voici des exemples que Bouhours tire de Vaugelas & où il trouve de l'élégance. „ Ces gens faiſoient tout ce qu'ils pouvoient, pour lui perſuader de rebrouſſer chemin, ou du-moins qu'il „ ſéparât cette multitude. Les ambaſſadeurs demandoient la paix, & qu'il lui plût „.

Il falloit dire, *perſuader de rebrouſſer chemin*, ou *du-moins de ſéparer*. C'eſt pécher contre la plus grande liaiſon des idées que de marquer dans une phraſe le même rapport par deux prépoſitions différentes. *Demandoient la paix & qu'il lui plût*, n'eſt pas non plus aſſez correct. Le pere Bouhours auroit eu bien de la peine à rendre raiſon de l'élégance qu'il croyoit voir dans ces tours. Vous remarquerez la même choſe dans l'exemple ſuivant : *il croyoit le ramener par la douceur, & que ſes remontrances....*

Si c'eſt une faute d'exprimer les mêmes rapports par des moyens différens, c'en ſeroit une plus grande d'exprimer des rapports différens par la même prépoſition, ne dites donc pas : „ L'outrage que vous m'avez fait de me croire capable „ d'approuver & de me réjouir d'une action ſi déteſtable. *On approuve* une action, *& non pas* „ d'une action „.

Il ſeroit mal encore de dire : *ils n'ont plus ni affection ni créance pour elles*; car on n'a pas de la créance pour quelqu'un, mais en quelqu'un. Il faut toujours conſulter la ſyntaxe, & ne lier les idées que par les moyens qu'elle fournit.

J'ajouterai ici quelques exemples de termes impropres, afin de vous accoutumer à remarquer & à éviter ce défaut.

Deſpréaux voulant dire qu'un eſprit qui ſe flatte, ignore ſouvent combien il a peu de talens, & s'aveugle ſur ſon peu de génie, s'exprime ainſi :

Mais ſouvent un eſprit qui ſe flatte & qui s'aime,
Méconnoît ſon génie & s'ignore ſoi-même.

Méconnoître, ſignifie proprement *ne pas reconnoître*, ou même *ne pas vouloir reconnoître*. D'ailleurs *ne pas reconnoître ſon génie* ſignifieroit ignorer combien on a de talens, & Deſpréaux veut dire : *ne connoît pas combien il en a peu*. Au-lieu de *ſoi-même*, il faudroit *lui-même*. Peut-on dire : *un eſprit qui méconnoit ſon génie ?* Enfin qui *s'aime* n'a été ajouté que pour rimer *avec ſoi-même*.

Pour dire, *variez votre ſtyle, ſi vous voulez mériter les applaudiſſemens du public*, il prend ce tour :

Varier ſes diſcours, c'eſt proprement écrire ſur différens ſujets. *Les amours* pour les applaudiſſemens eſt mal encore. *En écrivant* eſt inutile.

Il faudroit ſubſtituer *eſprit* à *mémoire*, *ma raiſon* à *mes ſens*, *précaution* à *pourſuite* ; *je fuis* ou *je veux éviter* à *j'évite*.

Je crois ces exemples ſuffiſans : les lectures que nous faiſons enſemble, vous accoutumeront à diſcerner les termes propres, & ceux dont on contraint la ſignification.

LIVRE SECOND.

DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE TOURS.

LE principe de la liaiſon des idées vous a fait connoître comment le rapport des mots peut être rendu ſenſible ; comment on peut écarter toute équivoque & toute obſcurité. Voilà, Monſeigneur, le commencement de l'art : il nous reſte à élever ſur le même principe un ſyſtème, dont toutes les parties ſe développent à vos yeux, & ſe diſtribuent avec ordre. Vous n'acquerrez de vraies connoiſſances qu'autant que vous ſuivrez toujours cette méthode : les arts & les ſciences ſont des édifices, qui s'écroulent, s'ils ne ſont aſſis ſur des fondemens ſolides.

Chaque penſée a ſes proportions & ſes ornemens : lorſqu'elle eſt miſe dans ſon vrai jour, le développement en fait toute la grace. Pour écrire avec élégance, il faut donc connoître les idées acceſſoires, qui doivent modifier les idées principales, & ſavoir choiſir les tours les plus propres à exprimer une penſée avec toutes ſes modifications.

Si *fit venir* eſt ſubordonné à roi, *dit* l'eſt à *il* ;

CHAPITRE PREMIER.

Des acceſſoires propres à développer une penſée.

IL y a des eſprits trop bornés même pour leurs propres penſées : ils s'arrêtent ſur chaque idée, ils s'appeſantiſſent ſur chaque mot : incapables de ſaiſir les modifications qui en lient toutes les parties, ils commencent une phraſe ſans ſavoir ce qu'ils vont dire, ils la finiſſent ſans ſe ſouvenir de ce qu'ils ont dit. Au-contraire, un eſprit qui a de l'étendue & de la préciſion, embraſſe ſes penſées, il les voit ſe développer d'elles-mêmes, & il les préſente dans leurs vraies proportions : vous en avez déjà vu des exemples.

Trois choſes ſont eſſentielles à une propoſition : le ſujet, l'attribut & le verbe. Mais chacune d'elles peut être modifiée, & les modifications dont on les accompagne, s'appellent *acceſſoires*, mot qui vient d'*accedere*, *aborder*, *ſe joindre à*.

Les acceſſoires étant retranchés, la propoſition ſubſiſteroit encore : ce ſont des idées qui ne ſont pas abſolument néceſſaires au fond de la penſée, & qui ne ſervent qu'à la développer. *Un prince qui aime la vérité, & qui veut ſe corriger, ne doit pas écouter les flatteurs* : le ſens & la vérité de cette propoſition ne dépendent pas des acceſſoires que j'ai ajoutés au ſujet, elle en eſt ſeulement plus développée ; car *qui aime la vérité & qui veut ſe*

corriger, fait voir pourquoi un prince ne doit pas écouter les flatteurs.

Or, le choix des acceſſoires n'eſt pas une choſe indifférente ; car, lorſque je fais une propoſition, je compare deux termes, c'eſt-à-dire, le ſujet & l'attribut : je les conſidere donc ſous le rapport qu'ils ont l'un à l'autre, & je ne dois par conſéquent rien ajouter, qui ne contribue à rendre ce rapport plus ſenſible, ou plus développé. Voilà ce que ſont les acceſſoires dans l'exemple précédent ; ils démontrent la néceſſité de ne pas écouter les flatteurs.

Si, pour en ſubſtituer d'autres, je diſois : *un prince qui eſt incapable d'application, & qui craint d'être contrarié dans ſes goûts frivoles, ne doit pas écouter les flatteurs* : je ferois une propoſition peu raiſonnable, ou même ridicule. Car, être incapable d'application & craindre d'être contrarié dans ſes goûts n'eſt pas une raiſon pour ne pas écouter les flatteurs. Si je voulois donc conſerver ce caractere au prince, il faudroit changer l'attribut de la propoſition & par conſéquent le fond de la penſée : je dirois, par exemple, *un prince qui eſt incapable d'application, & qui craint d'être contrarié dans ſes goûts frivoles, eſt fait pour être le jouet de ſes flatteurs.*

Quand on modifie le ſujet d'une propoſition, il le faut donc conſidérer rélativement à ce qu'on en veut affirmer : il faut que les acceſſoires, dont on l'accompagne, contribuent à le lier avec l'attribut : par conſéquent, c'eſt au principe de la plus grande liaiſon des idées à vous éclairer ſur le choix des acceſſoires dont le ſujet peut être accompagné.

Comme

Comme on conſidère le ſujet par rapport à l'attribut, il faut conſidérer l'attribut par rapport au ſujet; & toutes les modifications ajoutées de part & d'autre, doivent conſpirer à les lier de plus en plus.

Quant au verbe, il ne peut être modifié que par des circonſtances, & il eſt évident que le choix des circonſtances ne peut être déterminé que par le nom & l'attribut, conſidérés enſemble. Tout ce qui ne tient pas à l'un & à l'autre, eſt au-moins ſuperflu: ce ſont-là deux points fixes, d'après leſquels l'écrivain doit terminer & circonſcrire ſa penſée.

Si une propoſition eſt compoſée de pluſieurs noms & de pluſieurs attributs, la regle ſera encore la même. On ne doit jamais ajouter que les acceſſoires qui contribuent à la plus grande liaiſon des idées: ce principe eſt général, & ne ſouffre point d'exception.

Souvent les écrivains deviennent diffus, par la crainte d'être obſcurs, ou obſcurs par la crainte d'être diffus. Mais ſi vous obſervez le principe de la liaiſon des idées, vous éviterez également ces deux inconvéniens. Peut-on manquer d'être clair & précis, quand on dit tout ce qui eſt néceſſaire au développement d'une penſée, & qu'on ne dit rien de plus.

J'ai déjà dit, Monſeigneur, que les préceptes ne nous apprennent jamais mieux ce qu'il faut faire, que lorſqu'ils nous font remarquer ce qu'il faut éviter. Voyons donc comment on peut ſe tromper dans le choix des acceſſoires.

Quelquefois un écrivain croit modifier une penſée, lorſqu'il s'appeſantit, pour dire une mê-

me choſe de pluſieurs manieres. Or, il eſt évident que ces répétitions embarraſſent le diſcours, & nuiſent par conſéquent à la liaiſon des idées.

L'ennuyeux loiſir d'un mortel ſans étude eſt la plus rude fatigue que je connoiſſe : ſi, pour ajouter des modifications à *ce loiſir*, je dis : *ce loiſir eſt celui d'un homme qui eſt dans les langueurs de l'oiſiveté, qui eſt eſclave de ſa lâche indolence*, on verra que je m'arrête ſur une même idée, & que les acceſſoires de *langueur* & d'*indolence* ne caractériſent pas le *loiſir* par rapport à l'idée de *fatigue* qui eſt l'attribut de la propoſition. On doit donc blâmer Deſpréaux, lorſqu'il dit :

Mais je ne trouve pas de fatigue ſi rude
Que l'ennuyeux loiſir d'un mortel ſans étude,
Qui ne ſortant jamais de ſa ſtupidité,
Soutient dans les langueurs de ſon oiſiveté,
D'une lâche indolence eſclave volontaire,
Le pénible fardeau de n'avoir rien à faire.

Le dernier vers eſt beau, mais le poëte n'y arrive que bien fatigué.

Gardez-vous d'imiter ce rimeur furieux,
Qui de ſes *vains écrits lecteur harmonieux*
Aborde *en récitant* quiconque le ſalue,
Et pourſuit de ſes vers les paſſants dans la rue.
Deſpréaux.

De ſes vains écrits lecteur harmonieux ne fait que ralentir le diſcours. *Dans la rue* eſt inutile, & ne ſe trouve à la fin du vers que pour rimer à *ſalue*. Enfin les épithétes *furieux*, *vains*, *harmonieux* ne ſignifient pas grand'choſe, ou du-moins ſont bien froides. Cette penſée ne perdroit donc

rien, si on se bornoit à dire : *gardez-vous d'imiter ce rimeur, qui aborde en récitant quiconque le salue, & poursuit de ses vers les passans.* En ajoutant tout ce que je retranche, Despréaux a voulu peindre, & il répand en effet des couleurs : mais c'est du coloris qu'il falloit, & le vrai coloris consiste uniquement dans les accessoires bien choisis.

Le plus sage est celui qui ne pense point l'être :
Qui toujours pour un autre enclin vers la douceur,
Se regarde soi-même en sévère censeur,
Rend à tous ses défauts une exacte justice,
Et fait sans se flatter le procès à son vice.

Cette pensée seroit mieux rendue, si l'on retranchoit le quatrieme vers. Quand on dit qu'un homme se regarde en sévère censeur; qu'il fait, sans se flatter, le procès à ses vices; est-ce ajouter quelque nouvelle idée que de dire qu'il rend une exacte justice à ses défauts. D'ailleurs, dit-on rendre justice aux défauts, comme on dit rendre justice aux bonnes qualités de quelqu'un ?

Le besoin d'un vers, d'un hémistiche, ou d'une rime, fait assez souvent tomber les poëtes dans ces sortes de fautes : vous en trouverez des exemples dans les satyres de Despréaux. Je vous rapporterai encore un passage où il parle de la facilité que Moliere avoit à rimer.

On diroit, quand tu veux, qu'elle te vient chercher.
Jamais au bout du vers on ne te voit broncher;
Et sans qu'un long détour t'arrête ou t'embarrasse,
A peine as-tu parlé qu'elle-même s'y place.

Le premier, le second & le quatrieme vers

diſent la même choſe ; mais ils la diſent avec de nouveaux acceſſoires, & ils ſont bons, au mot *broncher* près, qu'on pourroit critiquer. Mais le troiſieme n'eſt qu'une froide répétition ; & *t'arrête* n'eſt pas le terme propre : car un long détour n'arrête pas, il retarde ſeulement. On diroit que le poëte ait voulu donner un exemple de ces longs détours qui *arrêtent* & qui embarraſſent ; & qu'il ait voulu rimer difficilement, afin de contraſter avec la facilité de Moliere.

Je ſais, Monſeigneur, qu'on trouvera mes critiques bien ſévères ; & que la plupart des paſſages que je blâme, ne manqueront pas de défenſeurs. L'art d'écrire eſt un champ de diſputes, parce qu'au lieu d'en chercher les principes dans le caractere des penſées, nous les prenons dans notre goût ; c'eſt-à-dire, dans nos habitudes de ſentir, de voir & de juger : habitudes qui varient ſuivant le tempérament des perſonnes, leur condition & leur âge. Auſſi notre goût ne paroît-il ſe refuſer aux regles, que pour avoir la liberté de s'en faire de plus particulieres & de plus arbitraires. Mais ſi le principe de la liaiſon des idées eſt vrai, il ne reſtera plus qu'à raiſonner conſéquemment ; & lorſque les conſéquences ſeront juſtes, les critiques ne pourront manquer de l'être, quelque ſévères d'ailleurs qu'elles paroiſſent. Voilà, Monſeigneur, une obſervation que vous aurez ſouvent beſoin de vous rappeler.

S'il ne faut pas s'appeſantir ſur une idée, il faut encore moins ſe perdre parmi des acceſſoires étrangers à la choſe.

L'idylle doit être ſimple comme une bergere. Cette penſée renferme deux propoſitions. *La*

bergere eſt ſimple, l'idylle doit l'être également. Si voulant les modifier chacune à part, je dis *la bergere ne ſe pare que des fleurs qui naiſſent dans les champs*, ce ſera choiſir des acceſſoires qui conviennent à la bergere & à la ſimplicité que je lui attribue. L'idylle ſera auſſi fort bien caractériſée, en diſant que ſa douceur flatte, chatouille, éveille, & jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

Mais il ſeroit bien déplacé d'obſerver qu'une bergere ne ſe charge ni d'or ni de rubis ni de diamans; il vaudroit autant ajouter qu'elle ne met point de rouge, & qu'elle ne porte point de panier. Car tous ces acceſſoires ſont étrangers à la bergere & n'ont aucun rapport à l'idylle.

Il ſeroit encore mal de dire que l'idylle eſt humble; on me reprocheroit de ne pas employer le terme propre; car pour être ſimple, on n'eſt pas humble. Mais ſi j'ajoutois qu'elle éclate ſans pompe, qu'elle n'a rien de faſtueux, qu'elle n'aime point l'orgueil d'un vers préſomptueux; cet éclat, cette pompe, cet orgueil d'un vers préſomptueux, ſeroient des expreſſions bien bourſoufflées, pour répéter une idée que j'aurois dû me contenter de rendre par ce vers:

Et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

Je conviens que le propre de la poéſie eſt de peindre, mais a-t-elle atteint ſon but toutes les fois qu'elle peint? L'a-t-elle atteint, lorſqu'elle prodigue les images ſans choix? On blâmeroit certainement un écrivain en proſe, qui, pour peindre la ſimplicité d'une bergere, diroit qu'elle

ne mêle point à l'or l'éclat des diamans, & qu'elle ne charge point ſa tête de ſuperbes rubis. Or, pourquoi une image, déplacée dans la proſe, ſeroit-elle à ſa place dans des vers?

Il y a des occaſions, où pour faire connoître une choſe, il faut remarquer ce qu'elle n'eſt pas; & l'on dit, par exemple, *libéral ſans prodigalité*, *économe ſans avarice*: c'eſt que le paſſage eſt gliſſant de la libéralité à la prodigalité, de l'économie à l'avarice, & qu'il eſt bien difficile de n'être que libéral ou qu'économe. Mais ſi un poëte remarquoit qu'un avare ne charge ſes habits ni d'or, ni de rubis, ni de diamans, quelque belle peinture qu'il fit avec ces mots, elle ſeroit condamnable en vers parce qu'elle l'auroit été en proſe. Or, l'or, les rubis & les diamans ne ſont pas moins étrangers à une bergere. Cependant Deſpréaux a dit:

Telle qu'une bergere, au plus beau jour de fête
De ſuperbes rubis ne charge point ſa tête;
Et ſans mêler à l'or l'éclat des diamans,
Cueille en un champ voiſin ſes plus beaux ornemens.
Telle, aimable en *ſon air*, mais humble *dans ſon ſtyle*,
Doit éclater ſans pompe une élégante idylle:
Son *tour* ſimple & naïf n'a rien de faſtueux,
Et n'aime point l'orgueil d'un vers préſomptueux.
Il faut que ſa douceur flatte, chatouille, éveille,
Et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

Il eſt fort étonnant que le poëte ait employé de ſi grands mots, pour peindre un poëme où il ne doit pas s'en trouver. Je remarquerai encore *qu'au plus beau jour de fête* eſt une circonſtance inutile; & que *ſon air*, *ſon ſtyle*, *ſon tour*

ſont des expreſſions qui diſent toutes la même choſe.

Le vague des acceſſoires contribue encore beaucoup à rendre le diſcours tout-à-fait froid. J'entends par-là les modifications, qui n'appartiennent pas plus à la choſe dont on parle, qu'à toute autre. Suppoſons que je veuille modifier le ſujet de cette propoſition, *un galant condamne la ſcience*; il faudra que je lui donne un caractere qui ne convienne qu'à lui, & qui même ne lui convienne que par rapport à la ſcience qu'il condamne. Mais Deſpréaux dit:

> .... un galant de qui tout le métier
> Eſt de courir le jour de quartier en quartier,
> Et d'aller à l'abri d'une perruque blonde
> De ſes froides douceurs fatiguer tout le monde,
> Condamne la ſcience. . . . . .

Vous voyez qu'une partie de ces acceſſoires ne convient pas plus à un galant qu'à un homme déſœuvré, & que tous enſemble ils n'ont que fort peu, ou point de rapport à l'attribut de la propoſition. Auſſi ces vers ſont-ils bien froids.

Ce ſeroit un plus grand défaut d'aſſocier des idées contraires.

> Si ſur la foi des vents tout prêt à s'embarquer,
> Il ne voit point d'écueil qu'il ne l'aille choquer.

Le faux de cette penſée eſt ſenſible: car on eſt encore à terre, quand on eſt prêt à s'embarquer; & par conſéquent on ne va pas heurter contre les écueils.

Mais plutôt ſans ce nom, dont la vive lumiere
Donne un luſtre éclatant à leur veine groſſiere,
Ils verroient leurs écrits, honte de l'univers,
Pourrir dans la pouſſiere à la merci des vers.
A l'ombre de ton nom ils trouvent leur aſyle ;
Comme on voit dans les champs un arbriſſeau débile,
Qui ſans l'heureux appui qui le tient attaché,
Languiroit triſtement ſur la terre couché.

Il y a dans ces vers bien des choſes qui nuiſent à la liaiſon des idées. D'abord ce nom *dont la vive lumiere*, eſt en contradiction avec *à l'ombre de ton nom.* En ſecond lieu, on peut bien comprendre que des écrits ſeront pour un tems garantis de l'oubli, par le luſtre qu'ils reçoivent d'un grand nom : mais qu'eſt-ce que le luſtre éclatant que donne à une veine groſſiere la vive lumiere d'un nom, à l'ombre duquel des écrits trouvent un aſyle ; & comment le luſtre que reçoit cette veine, fera-t-il que des écrits, qui ſont la honte de l'univers, ne pourriront pas dans la pouſſiere ? En troiſieme lieu, qu'on diſe que des écrivains trouvent un aſyle à l'ombre d'un nom, comme un foible arbriſſeau trouve un appui, tout ſeroit dans l'ordre. Mais peut-on dire qu'ils trouvent leur aſyle, comme un foible arbriſſeau languiroit. Enfin *dans les champs* eſt une circonſtance inutile ; & *comme on voit* affoiblit la comparaiſon : car ils ne trouvent pas leur aſyle *comme on voit un arbriſſeau trouver*, mais comme un arbriſſeau trouve, &c.

Ainſi que le cours des années
Se forme des jours & des nuits,
Le cercle de nos deſtinées
Eſt marqué de joie & d'ennuis.

Le ciel par un ordre équitable
Rend l'un à l'autre profitable
Et dans ces inégalités,
Souvent ſa ſageſſe ſuprême
Sait tirer notre bonheur même
Du ſein de nos calamités.

Rouſſeau.

Tout eſt bien juſques-là. Mais Rouſſeau tombe en contradicton, lorſque cet ordre équitable du ciel, cette ſageſſe ſuprême, ſe change tout-à-coup en jeux cruels de la fortune; car il ajoute:

Pourquoi d'une plainte importune
Fatiguer vainement les airs;
Aux jeux cruels de la fortune
Tout eſt ſoumis dans l'univers.

Le même poëte a dit:

Héros cruels & ſanguinaires,
Ceſſez de vous énorgueillir
De ces lauriers imaginaires,
Que Bellone vous fit cueillir.

S'ils ſont imaginaires, on ne les a pas cueillis. Deſpréaux parle d'un feu qui n'a ni *ſens* ni *lecture*, & qui s'éteint *à chaque pas*.

Et ſon feu dépourvu de ſens & de lecture,
S'éteint à chaque pas, faute de nourriture.]

Il ſemble quelquefois qu'un écrivain ne prévoie pas ce qu'il va dire. La Bruyere voulant peindre la vanité & le luxe des hommes de néant devenus riches, repréſente la beauté & la magnificence d'un palais où Zénobie a prodigué

des richeſſes, & il ajoute : *après que vous y aurez mis, Zénobie, la derniere main, quelqu'un de ces pâtres qui habitent les ſables voiſins de Palmyre, devenu riche par les péages de vos rivieres, achettera un jour à deniers comptans cette royale maiſon, pour l'embellir, & la rendre plus digne de lui & de ſa fortune.*

Si cet écrivain n'avoit rien dit de plus, ſa penſée étoit fort bien développée. Certainement il n'étoit pas néceſſaire pour la préparer des troubles de l'empire de Zénobie, ni des guerres qu'elle avoit ſoutenues virilement contre une nation puiſſante, ni de la mort de ſon mari. Car ces circonſtances ne contribuent pas à donner une plus grande idée du palais qu'elle a bâti. Si, au-contraire, le règne de cette princeſſe avoit été plus paiſible, on auroit pu ſuppoſer qu'elle en auroit fait de plus grandes dépenſes en bâtimens, & il n'eût pas été hors de propos de le remarquer. Il ſemble donc que la Bruyere ne prévoie pas ce qu'il va dire, lorſqu'il commence ainſi :

„ Ni les troubles, Zénobie, qui habitent vo-
„ tre empire, ni la guerre que vous avez ſoute-
„ nue virilement contre une nation puiſſante de-
„ puis la mort du roi votre époux, ne diminuent
„ rien de votre magnificence. Vous avez pré-
„ féré à toute autre contrée les rives de l'Eu-
„ phrate pour y élever un ſuperbe édifice, &c.

Il faut conſidérer une penſée compoſée, comme un tableau bien fait, où tout eſt d'accord. Soit que le peintre ſépare ou grouppe les figures, qu'il les éloigne ou les rapproche ; il les lie toutes par la part qu'elles prennent à une action

principale. Il donne à chacune un caractere ; mais ce caractere n'eſt développé que par les acceſſoires qui conviennent aux circonſtances. Il n'eſt jamais occupé d'une ſeule figure : il l'eſt continuellement du tableau entier, il fait un enſemble où tout eſt dans une exacte proportion. Venons à des modèles.

Turenne s'exerçoit aux vertus civiles : en montrant d'un côté les circonſtances „ où ce général s'exerçoit aux vertus civiles, & de l'autre les qualités qu'il apportoit à cet exercice, cette penſée ſe développera, & les parties ſeront parfaitement liées. C'eſt ce que Fléchier a fait.

„ C'eſt alors que dans le doux repos d'une „ condition privée, ce prince ſe dépouillant de „ toute la gloire qu'il avoit acquiſe pendant la „ guerre ; & ſe renfermant dans une ſociété peu „ nombreuſe de quelques amis choiſis, s'exer- „ çoit ſans bruit aux vertus civiles : ſincère dans „ ſes diſcours, ſimple dans ſes actions, fidele „ dans ſes amitiés, règlé dans ſes deſirs, grand „ même dans les moindres choſes.

Vous prendriez, Monſeigneur, une fauſſe idée de Deſpréaux, ſi vous n'en jugiez que par les paſſages que j'ai rapportés. Il mérite ſouvent d'être étudié comme un modèle. Mais comme nous avons déjà lu de ſes ouvrages, & que nous en lirons encore, je ne vous en donnerai pour le préſent, qu'un exemple que vous reconnoîtrez.

Il s'agit d'un chanoine qui repoſe dans un bon lit.

Dans le réduit obſcur d'une alcove enfoncée,
S'élève un lit de plume, à grands frais amaſſée:
Quatre rideaux pompeux, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour;
Là parmi les douceurs d'un tranquille ſilence
Règne ſur le duvet une heureuſe indolence.

Souvent les idées ſe développent & ſe lient par le contraſte; c'eſt ainſi que Boſſuet explique cette penſée:

„ Carthage fut ſoumiſe à Rome.

„ Annibal fut battu, & Carthage, autrefois „ maîtreſſe de toute l'Afrique, de la mer Médi- „ terranée, & de tout le commerce de l'Univers, „ fut contrainte de ſubir le joug que Scipion lui „ impoſa.

La Bruyere développe auſſi par des contraſtes l'amour du peuple pour les nouvelles de la guerre.

„ Le peuple paiſible dans ſes foyers, au milieu „ des ſiens, & dans le ſein d'une grande ville, „ où il n'y a rien à craindre ni pour ſes biens, „ ni pour ſa vie, reſpire le feu & le ſang, s'oc- „ cupe de guerre, de ruine, d'embraſement & „ de maſſacre, ſouffre impatiemment que des „ armées qui tiennent la campagne, ne viennent „ pas à ſe rencontrer.

En voilà aſſez pour vous faire connoître avec quel diſcernement on doit modifier les différentes parties d'un diſcours. Il nous reſte à examiner le caractere des tours dont on peut faire uſage.

CHAPITRE II.

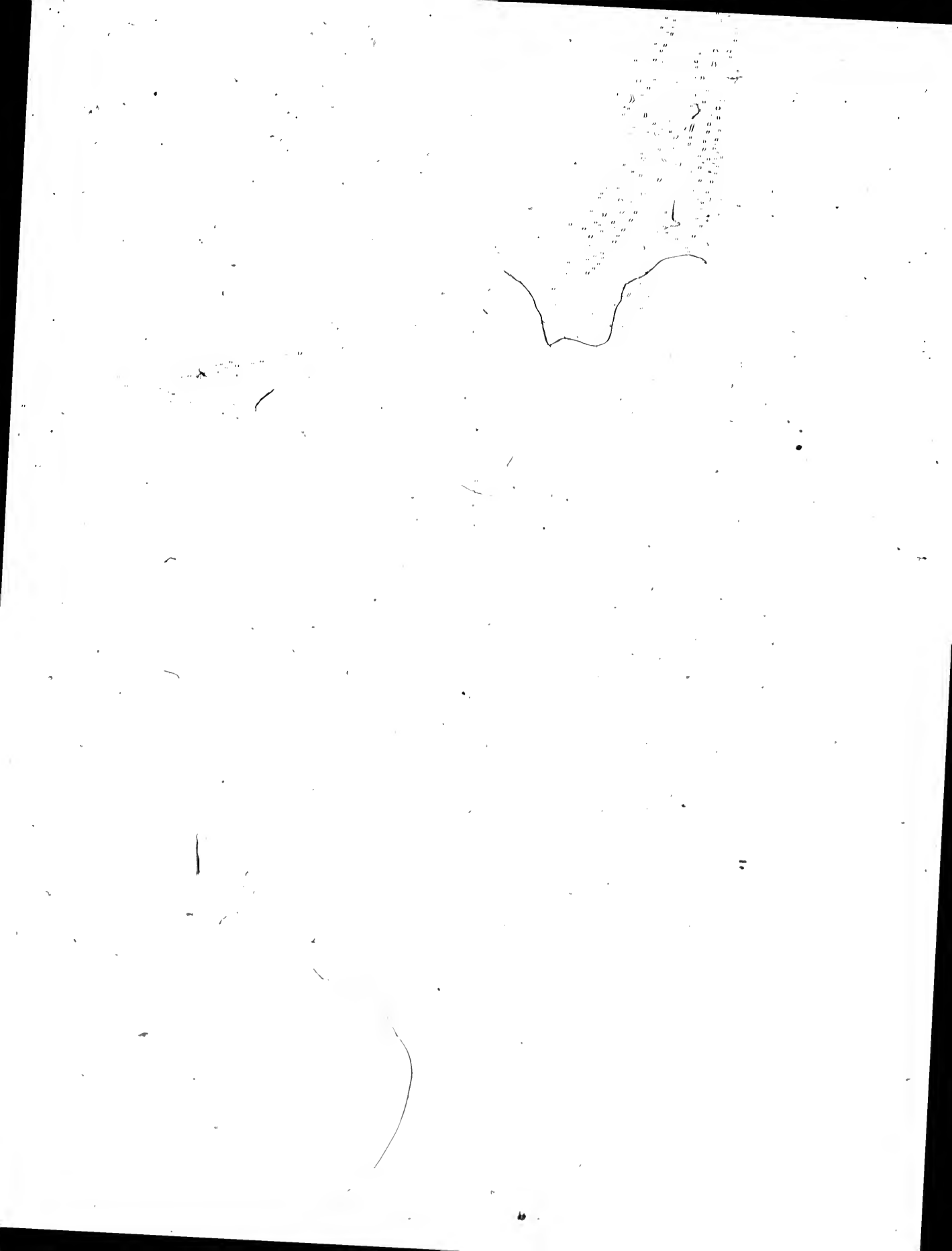
Des tours en général.

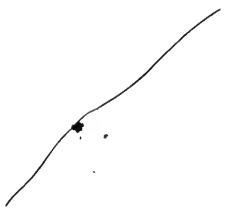
VOUS avez vu dans le premier livre, comment on peut rendre une penſée conſidérée en elle-même, & ſans égard aux différentes manieres dont elle peut être modifiée. Mais ſi cette penſée eſt employée dans des circonſtances différentes, elle devient ſuſceptible de différens acceſſoires, & puiſqu'elle change, il faut que le langage change comme elle. Tout l'art conſiſte d'un côté à la ſaiſir avec tous ſes rapports; & de l'autre à trouver dans la langue les expreſſions qui peuvent la développer avec toutes ſes modifications.

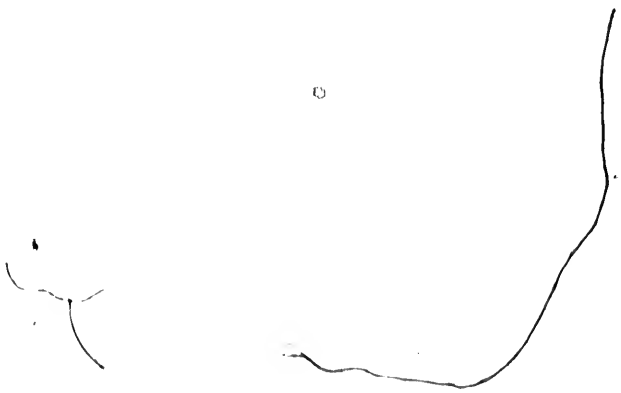
On ne ſe contente pas dans un diſcours de parcourir rapidement la ſuite des idées principales. On s'arrête, au contraire, plus ou moins ſur chacune; on tourne, pour ainſi dire, autour pour ſaiſir les points de vue ſous leſquels elles ſe développent & ſe lient les unes aux autres. Voilà pourquoi on appelle *tours* les différentes expreſſions dont on ſe ſert pour les rendre.

Nous n'avons plus rien à remarquer ſur les acceſſoires qui ſont exprimés par des adjectifs, des adverbes ou des propoſitions incidentes. Ce que nous avons dit, ſuffit pour faire voir comment ils peuvent être conſtruits avec le reſte de la phraſe.

Nous allons examiner dans les chapitres ſui-







vans tous les autres moyens de modifier une périphraſe.

D'autres fois on compare deux idées, & l'on en fait ſentir l'oppoſition ou la reſſemblance.

Quelquefois, au lieu du nom de la choſe, on emploie un terme figuré.

Dans d'autres occaſions on change l'affirmation en interrogation, en doute, & réciproquement.

Souvent nous donnons un corps & une ame aux êtres inſenſibles, aux idées les plus abſtraites, & nous perſonnifions tout.

Enfin nous renverſons l'ordre des mots.

Telles ſont, en général, les différentes eſpèces de tours dont nous allons traiter.

CHAPITRE II.

Des périphraſes.

LA périphraſe eſt une circonlocution, un circuit de paroles. Vous voyez donc que ce tour ſera vicieux, s'il n'eſt pas employé à-propos.

Quand on prononce le nom d'une choſe, l'eſprit ne ſe porte pas plus ſur une qualité que ſur une autre : il les embraſſe toutes confuſément : il voit la choſe, mais il n'y apperçoit point encore de caractere déterminé. Au-contraire, il démêle quelques-unes des qualités qui la diſtinguent, lorſqu'au nom l'on ſubſtitue une circonlocution. En un mot, le nom montre la choſe dans un éloignement où on la reconnoît ; mais on l'apperçoit imparfaitement, & les détails échappent : la périphraſe, au contraire, la rapproche, & en rend les traits plus diſtincts & plus ſenſibles. Le nom de *Dieu*, par exemple, ne réveille pas l'idée de tel ou tel attribut ; mais la périphraſe, *celui qui a créé le ciel & la terre*, répréſente la divinité avec toute ſon intelligence, & toute ſa puiſſance.

Cette même idée peut être caractériſée par autant de périphraſes qu'il y a d'attributs dans *Dieu* : mais le choix des caracteres n'eſt jamais indifférent.

„ Celui qui règne dans les cieux, de qui re-

„ lèvent tous les empires, à qui ſeul appartient „ la gloire, la majeſté, l'indépendance, eſt auſſi „ celui qui fait la loi aux rois, & qui leur donne, „ quand il lui plaît, de grandes & de terribles „ leçons. Boſſuet.

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait auſſi des méchants arrêter les complots.

Racine.

Dans ces deux exemples, Dieu eſt caractériſé bien différemment. Mais eſſayons de changer les périphraſes de l'un à l'autre, & diſons :

„ Celui qui met un frein à la fureur des flots, „ eſt auſſi celui qui fait la loi aux rois, & qui leur „ donne, quand il lui plait, de grandes & ter- „ ribles leçons.

„ Celui qui règne dans les cieux, de qui relè- „ vent tous les empires, à qui ſeul appartient la „ gloire, la majeſté, l'indépendance, fait arrêter „ les complots des méchans.

Ces périphraſes n'ont plus la même grace : elles vous paroiſſent froides, déplacées, & vous en voyez la raiſon : c'eſt que le caractere donné à Dieu n'a plus aſſez de rapport avec l'action de cet être ; l'attribut n'eſt plus aſſez lié avec le ſujet de la propoſition.

Les orateurs médiocres ſe perdent ſouvent dans le vague de ces ſortes de périphraſes. Ils craignent de nommer les choſes, & ils croient trouver du ſublime dans des circonlocutions priſes au haſard. Quelquefois auſſi le beſoin de quelques ſyllabes fait tomber dans ce défaut juſqu'aux meilleurs poëtes ; mais rien n'eſt plus capable de rendre le diſcours froid, peſant ou ridicule

ridicule. Quand donc les périphraſes ne contribuent pas à lier les idées, il faut ſe borner à nommer les choſes.

Rien n'eſt plus lié aux propoſitions que nous formons, que les ſentimens dont nous ſommes alors affectés. Auſſi les périphraſes ne ſont-elles jamais plus élégantes, que lorſque caractériſant une penſée, elles expriment encore des ſentimens.

Au lieu d'expliquer la métempſycoſe, en diſant qu'elle fait ſans ceſſe paſſer les ames par différens corps, Boſſuet emploie des périphraſes qui font voir toute l'abſurdité qu'il trouve dans cette opinion. Il s'explique ainſi :

„ Que dirai-je de ceux qui croyent la tranſ-
„ migration des ames, qui les faiſoient rouler
„ des cieux à la terre, & puis de la terre aux
„ cieux ; des animaux dans les hommes, & des
„ hommes dans les animaux ; de la félicité à la
„ miſere, & de la miſere à la félicité, ſans que
„ ces révolutions euſſent jamais ni de terme, ni
„ d'ordre certain?

Mme. de Sévigné fait bien voir ce qu'elle penſoit du mariage que Mr. de Lauzun fut ſur le „ point de faire, lorſqu'elle en écrivit ainſi la nouvelle :

„ Mr. de Lauzun épouſe, avec la permiſſion
„ du Roi, Mademoiſelle..... Mademoiſelle, la
„ grande Mademoiſelle, Mademoiſelle fille de feu
„ Monſieur, Mademoiſelle petite-fille de Henri
„ IV, Mademoiſelle d'Eu, Mademoiſelle de Dom-
„ bes, Mademoiſelle de Montpenſier, Mademoi-
„ ſelle d'Orléans, Mademoiſelle couſine-germaine
„ du Roi, Mademoiſelle deſtinée au trône, Made-

„ moiſelle le ſeul parti de France qui fut digne „ de Monſieur.

On peut après une périphraſe en ajouter une ſeconde, une troiſieme, & ce ſera fort bien, pourvu qu'elles expriment chacune des acceſſoires qui renchériſſent les uns ſur les autres, & qui ſoient tous relatifs à la choſe & aux circonſtances ou l'on en parle : les idées, par ce moyen ſe lieront de plus en plus. Mais au contraire la liaiſon s'affoiblira, & le ſtyle deviendra lâche, ſi les dernieres périphraſes ont moins de force que les premieres. Deſpréaux a dit :

Tandis que libre encore
Mon corps n'eſt point courbé ſous le faix des années,
Qu'on ne voit point mes pas ſous l'âge chanceler,
Et qu'il reſte à la Parque encor de quoi filer.

Voilà trois périphraſes pour dire, *tandis que je ne ſuis pas vieux*. La premiere eſt bonne, parce qu'elle fait une image : la ſeconde eſt une peinture plus foible : la troiſieme ne peint rien, & n'eſt pas même exacte : car on peut être vieux, quoiqu'il reſte à la Parque de quoi filer. D'ailleurs *qu'on ne voit point mes pas chanceler*, eſt un tour lache ; il eut été mieux de dire *que je ne chancele pas*. Enfin *ſous l'âge*, eſt une foible répétition de *ſous le faix des années*.

La regle eſt donc, que, quand on veut exprimer une même choſe par pluſieurs périphraſes, il faut que les images ſoient dans une certaine gradation, qu'elles ajoutent ſucceſſivement les unes aux autres, & que tout ce qu'elles expriment, convienne également, non-ſeulement à

la choſe dont on parle ; mais encore à ce qu'on en dit.

Il faut encore conſulter le caractere de l'ouvrage où l'on veut faire entrer ces images. Dans un poëme, par exemple, on exprimera ainſi la pointe du jour :

L'Aurore cependant au viſage vermeil
Ouvroit dans l'orient le palais du Soleil :
La nuit en d'autres lieux portoit ſes voiles ſombres ;
Les ſonges voltigeans fuyoient avec les ombres,
Deſpréaux

Ce langage ſeroit froid & ridicule partout ailleurs.

Comme on ſe ſert d'une périphraſe pour ajouter des acceſſoires, on s'en ſert auſſi pour écarter des idées déſagréables, baſſes ou peu honnêtes. Mais il faut bien ſe garder d'éviter des termes, uniquement parce qu'ils ſont dans la bouche de tout le monde. Lorſque le langage commun convient au ſentiment qu'on éprouve, & aux circonſtances où l'on eſt, il ne faut préférer une périphraſe qu'autant qu'elle convient encore davantage. Il eſt, par exemple, tout naturel qu'un pere diſe : *ma fille devroit pleurer ma mort, & c'eſt moi qui pleure la ſienne.* Je ne vois pas pourquoi il craindroit de ſe ſervir du mot *pleurer*. Cependant le pere Bouhours loue ces vers que Maynard a fait à ce ſujet :

Hâte ma fin que ta rigueur différe,
Je hais le monde, & n'y prétends plus rien,
Sur mon tombeau ma fille devroit faire
Ce que je fais maintenant ſur le ſien.

Ce pere tendre paroît se faire un petit plaisir de donner à deviner, s'il répand des larmes. La périphrase ne doit pas être employée pour écarter l'idée du sentiment, & pour y substituer une énigme. Ces vers de Maynard sont donc d'un mauvais goût. *Et n'y prétends plus rien*, est une phrase qui n'est-là que pour achever le vers.

Les définitions & les analyses sont proprement des périphrases, dont le propre est d'expliquer une chose. *Dieu est la cause premiere*: voilà une définition; car de là naissent tous les attributs de la divinité. Vous ferez une analyse, si vous dites: *Dieu est la cause premiere, indépendante, souverainement intelligente, toute-puissante; &c.* Vous pouvez donc substituer au nom de *Dieu* sa définition ou son analyse. Mais alors votre dessein est uniquement de faire connoître l'idée que vous vous faites, & vous rempliſſez votre objet, si vous vous expliquez clairement. Quant aux périphrases qui ne sont ni définitions ni analyses, vous n'en devez faire usage qu'autant qu'elles caractérisent les choses, soit par rapport aux circonstances où vous les considérez, soit par rapport aux sentimens dont vous êtes affecté. Si vous les employez toujours avec ce discernement, vous ne devez pas craindre de les trop multiplier.

CHAPITRE VI.

Des comparaiſons.

LES rayons de lumiere tombent ſur les corps, & réfléchiſſent des uns ſur les autres. Par-là les objets ſe renvoient mutuellement leurs couleurs. Il n'en eſt point qui n'emprunte des nuances, il n'en eſt point qui n'en prête; & aucun d'eux, lorſqu'ils ſont réunis, n'a exactement la couleur qui lui ſeroit propre, s'ils étoient ſéparés.

De ces reflets naît cette dégradation de lumiere, qui d'un objet à l'autre conduit la vue par des paſſages imperceptibles. Les couleurs ſe mêlent ſans ſe confondre; elles ſe contraſtent ſans dureté; elles s'adouciſſent mutuellement; elles ſe donnent mutuellement de l'éclat; & tout s'embellit. L'art du peintre eſt de copier cette harmonie.

C'eſt ainſi que nos penſées s'embelliſſent mutuellement: aucune n'eſt par elle-même ce qu'elle eſt avec le ſecours de celles qui la précédent & qui la ſuivent. Il y a en quelque ſorte entr'elles des reflets, qui portent des nuances de l'une ſur l'autre; & chacune doit à celles qui l'approchent tout le charme de ſon coloris. L'art de l'écrivain eſt de ſaiſir cette harmonie: il faut qu'on apperçoive dans ſon ſtyle ce ton qui plaît dans un beau tableau.

Les périphraſes, les comparaiſons & en général toutes les figures ſont très-propres à cet effet : mais il y faut un grand diſcernement. Quels que ſoient les tours dont on fait uſage, la liaiſon des idées doit toujours être la même : cette liaiſon eſt la lumiere dont les reflets doivent tout embellir.

Il ne s'agit donc pas d'accumuler au haſard les figures. C'eſt aux circonſtances à indiquer les modifications qui méritent d'être exprimées, & c'eſt à l'imagination à fournir les tours qui donnent un coloris vrai à chaque penſée.

La beauté d'une comparaiſon dépend de la vivacité dont elle peint : c'eſt un tableau dont l'enſemble veut être ſaiſi d'un clin d'œil & ſans effort.

Il faut donc qu'un écrivain apperçoive toujours en même-tems les deux termes qu'il rapproche : car il ne lui ſuffit pas de dire ce qui convient à chacun ſéparément, il doit dire ce qui convient à tous deux à la fois, encore même ne s'arrêtera-t-il pas ſur toutes les qualités qui appartiennent également à l'un & à l'autre. Il ſe bornera au contraire à celles qui ſe rapportent au but dans lequel il les enviſage. S'il n'a pas cette attention, il perdra ſon objet de vue, & fera des écarts.

En pareil cas on peut pécher dans le choix des comparaiſons, & dans la maniere de les développer.

La Bruyere a, ce me ſemble, employé une comparaiſon bien extraordinaire dans ſon diſcours de réception à l'académie françoiſe.

„ Rappellez, *dit-il*, à votre mémoire (la

„ comparaiſon ne vous ſera pas injuſte) rappel-
„ lez ce grand & premier concile, où les Peres
„ qui le compoſoient, étoient remarquables cha-
„ cun par quelque membre mutilé, ou par les
„ cicatrices qui leur étoient reſtées des fureurs
„ de la perſécution ; ils ſembloient tenir de leurs
„ plaies le droit de s'aſſeoir dans cette aſſemblée
„ générale de toute l'égliſe : il n'y avoit aucun
„ de vos illuſtres prédéceſſeurs qu'on ne s'em-
„ preſsât de voir, qu'on ne montrat dans les
„ places, qu'on ne déſignât par quelqu'ouvrage
„ fameux, qui lui avoit fait un grand nom &
„ qui lui donnoit rang dans cette académie. „

Quel rapport peut-il y avoir entre les membres mutilés ; les cicatrices, les plaies des peres de l'égliſe, & les ouvrages des académiciens ?

„ Le même regret qu'auroient eu Apellès &
„ Lyſippe de laiſſer en quelqu'un de leurs chef-
„ d'œuvres, l'un des deux yeux à achever d'une
„ autre main que la leur, il (*Louis XIV.*) le
„ ſentoit toutes les fois qu'il penſoit à ſe reti-
„ rer, ſans ajouter la priſe de Gray à celle de
„ Dole. *Pelliſſon.* „

Voilà *Gray* & *Dole* que Pelliſſon compare à des yeux. Cette comparaiſon eſt froide, parce qu'elle eſt tirée de loin. En rapprochant Apellès qui peint deux yeux à Louis XIV, qui prend deux villes, cet écrivain rapproche des couleurs qui ne peuvent s'embellir par des reflets, & qui au contraire tranchent bien durement. D'ailleurs il ne peut ici y avoir de commun entre Apellès & Louis XIV, que la ſenſibilité. Mais on n'eſt pas fondé à comparer deux choſes, uniquement parce qu'elles ſe reſſemblent : il faut encore que

celle qu'on veut repréſenter : reçoive de l'autre un coloris qu'elle n'auroit pas d'elle-même. Or, la ſenſibilité de Louis XIV & celle d'Apellès ſont, pour ainſi dire, de la même couleur, & ne peuvent rien ſe communiquer.

Point de reſſemblance, rend une comparaiſon froide, comme le trop de reſſemblance.

> Car d'un dévot ſouvent au chrétien véritable
> La diſtance eſt deux fois plus grande, à mon avis,
> Que du pole antarctique au détroit de Davis.
>
> *Deſpréaux.*

Il n'y a point-là d'image, que l'eſprit puiſſe ſaiſir ; & nous aimerions beaucoup mieux que le poëte ſe fût contenté de dire : *Il y a une grande diſtance d'un dévot à un chrétien.* Car cette diſtance & celle du pole antarctique au détroit de Davis ne ſont pas à comparer.

Il eſt impoſſible d'imaginer quelque reſſemblance entre la maniere dont l'abſence agit ſur les paſſions, & celle dont le vent agit ſur le feu. C'eſt donc encore une comparaiſon bien froide que celle que fait la Rochefoucault, lorſqu'il dit,

„ L'abſence diminue les médiocres paſſions, „ & augmente les grandes, comme le vent éteint „ les bougies & allume le feu. „

Le plus grand abus des comparaiſons, c'eſt lorſqu'elles ſe réduiſent à un jeu de mots.

„ La cour eſt comme un édifice bâti de mar- „ bre : je veux dire qu'elle eſt compoſée d'hom- „ mes forts durs & fort polis. *La Bruyere.* „

Gardez-vous bien, Monſeigneur, de jouer

jamais ſur les mots : rien ne décele plus le défaut du jugement.

Vous entendrez parler des anciens, on vous les citera comme des modeles ; & ce ſera même avec raiſon, du moins à bien des égards. Mais il faut vous prévenir de bonne heure contre le préjugé de l'antiquité, & vous apprendre qu'il y a plus de deux mille ans que les grands génies diſent des miſeres. Platon vous ſervira d'exemple. C'étoit un philoſophe : cette qualité vous intéreſſe déja. Il a fait une deſcription du corps humain, que Longin, ancien auſſi, mais moins de pluſieurs ſiecles, trouve ſublime & divine. La voici : ſongez que vous allez juger le plus grand philoſophe & le plus grand rhéteur.

Platon appelle la tête une *citadelle* : il dit que *le cou eſt un iſthme, qui a été mis entre elle & la poitrine ;* que *les vertebres ſont comme des gonds, ſur leſquels elle tourne ;* que *la volupté eſt l'amorce de tous les malheurs qui arrivent aux hommes ;* que *la langue eſt le juge des ſaveurs ;* que *le cœur eſt la ſource des veines, la fontaine du ſang, qui delà ſe partage avec rapidité dans toutes les parties, & qui eſt diſpoſé comme une fortereſſe gardée de tous côtés.* Il appelle les *pores des rues étroites.* „ Les dieux, *pourſuit-il*, vou-
„ lant ſoutenir le battement du cœur, que la
„ vue inopinée des choſes terribles, ou le mou-
„ vement de la colere qui eſt de feu, lui cau-
„ ſent ordinairement, ont mis ſous lui le pou-
„ mon, dont la ſubſtance eſt molle, & n'a point
„ de ſang : mais ayant par dedans de petits trous
„ en forme d'éponge, il ſert au cœur comme
„ d'oreiller ; afin que quand la colere eſt enflam-

„ mée, il ne ſoit point troublé dans ſes fonc-
„ tions. *Il appelle la partie concupiſcible*, l'ap-
„ partement de la femme; *& la partie iraſcible*,
„ l'appartement de l'homme. *Il dit*, que la rate
„ eſt la cuiſine des inteſtins; & qu'étant pleine
„ des ordures du foie, elle s'enfle & devient
„ bouffie. Enſuite, *continue-t-il*, les dieux cou-
„ vrirent toutes ces parties de chair, qui leur
„ ſert comme de rempart & de défenſe contre
„ les injures du chaud & du froid, & contre
„ tous les autres accidens. Elle eſt, *ajoute-t-il*,
„ comme une laine molle & ramaſſée, qui en-
„ toure doucement le corps. *Il dit, que le ſang*
„ *eſt* la pâture de la chair : & afin, *pourſuit-il*,
„ que toutes les parties puſſent recevoir l'ali-
„ ment, ils y ont creuſé, comme dans un jar-
„ din pluſieurs canaux, afin que les ruiſſeaux
„ des veines, ſortant du cœur comme de leur
„ ſource, puſſent couler dans ces étroits conduits
„ du corps humain. *Au reſte, quand la mort*
„ *arrive*: *il dit*, que les organes ſe dénouent
„ comme les cordages d'un vaiſſeau, & qu'ils
„ laiſſent aller l'ame en liberté. „

Voilà cette deſcription divine dont Longin ne donne qu'un extrait, & vous pouvez croire qu'il n'a pas choiſi le plus mauvais. Appliquez, Monſeigneur, à toutes ces comparaiſons le principe de la liaiſon des idées, & vous ſaurez ce que vous en devez juger.

Voici une comparaiſon bien choiſie. Elle eſt d'un philoſophe moderne. Il s'agit de l'enfance d'un homme qui ſe diſtingue dans les méchaniques.

„ Il étoit méchaniſte, il conſtruiſoit de petits

„ moulins, il faiſoit des ſiphons avec des cha-
„ lumeaux de paille, des jets d'eau, & il étoit l'in-
„ génieur des autres enfans, comme Cyrus
„ devint le roi de ceux avec qui il vivoit. *Fon-*
„ *tenelle.* „

Une comparaiſon doit toujours répandre de la lumiere ou des couleurs agréables. Fontenelle ennoblit de petites choſes, & Platon fait du corps humain un monſtre qui échappe à l'imagination.

Rouſſeau voulant montrer l'effet de la louange ſur une belle ame, ſe ſert d'une comparaiſon qui rend fort bien ſa penſée.

Un eſprit noble & ſublime,
Nourri de gloire & d'eſtime,
Sent redoubler ſes chaleurs;
Comme une tige élevée
D'une onde pure abreuvée
Voit multiplier ſes fleurs.

Les fleurs qui ſe multiplient ſur une tige abreuvée d'une onde pure, ſont une belle image de ce que l'amour de la gloire produit dans une ame élevée. Il eſt fâcheux que l'expreſſion du troiſieme vers ſoit foible.

Vous voyez, Monſeigneur, comment on doit ſe conduire dans le choix des comparaiſons; voyons actuellement comment on doit les employer. On péche ici de pluſieurs manieres: par ignorance, par des longeurs, par des écarts.

Il eſt évident que pour ſaiſir des rapports entre deux termes: il faut avoir des idées exactes de l'un & de l'autre. Nous devons donc nous

faire une loi de ne tirer nos comparaiſons que des choſes connues. L'abbé de Bellegarde veut expliquer une penſée fauſſe, *que l'irrégularité des tours* donne de la beauté au ſtyle, & il ſe ſert d'une autre penſée tout auſſi fauſſe, parce qu'il la prend dans un art qu'il ne connoiſſoit pas. Il s'exprime ainſi :

„ Les habiles muſiciens emploient à propos „ des tons diſcordans qui piquent l'oreille, & „ qui font mieux ſentir la douceur des uniſſons ; „ ainſi il eſt bon quelquefois dans le diſcours „ de ſe ſervir de tours irréguliers, pour le ren- „ dre plus vif & plus animé. „

Les bons muſiciens n'emploient jamais des tons diſcordans, mais bien des diſſonances ; & les diſſonances ne ſont pas deſtinées à piquer l'oreille, ni à faire ſentir la douceur des *uniſſons*. Vous pourrez ſavoir un jour que le propre de cet accord eſt de déterminer le ton où l'on eſt. Quant aux tours irréguliers, ils peuvent plaire quoiqu'irréguliers, mais non pas parce qu'ils ſont irréguliers : vous verrez ſouvent confondre ces deux choſes. Un viſage a des graces, & n'a point de régularité ; auſſitôt on dit, l'irrégularité plaît : voilà comme jugent la plupart des hommes.

On ne ſauroit trop preſſer les parties d'une comparaiſon, parce que les longueurs affoibliſſent toujours la liaiſon des idées : on péche donc par défaut de préciſion.

„ Comme on voit une colonne, ouvrage d'une „ antique architecture, qui paroît le plus ferme „ appui d'un temple ruineux, lorſque ce grand „ édifice qu'elle ſoutenoit, fond ſur elle ſans „ l'abattre : ainſi la reine ſe montre le ferme

„ soutien de l'état, lorsqu'après en avoir long-
„ tems porté le faix, elle n'est pas même cour-
„ bée sous sa chûte. *Bossuet* „

Cette comparaison est belle ; mais elle auroit plus de force, si l'on retranchoit les mots *on voit*, *qui* & *qu'elle soutenoit*.

Autre belle comparaison avec des longueurs.

„ Nous mourrons tous, disoit cette femme
„ dont l'écriture a loué la prudence, au deuxie-
„ me livre des Rois : nous allons sans cesse au
„ tombeau ; ainsi que des eaux qui se perdent
„ sans retour. En effet, nous ressemblons tous
„ à des eaux courantes. De quelque distinction
„ que se flattent les hommes, ils ont tous une
„ même origine, & cette origine est petite.
„ Leurs années se poussent successivement comme
„ des flots, ils ne cessent de s'écouler ; tant
„ qu'enfin après avoir fait un peu plus de bruit,
„ & traversé un peu plus de pays, les uns que
„ les autres, ils vont tous ensemble se confondre
„ dans un abyme, où l'on ne reconnoît plus
„ ni princes, ni rois, ni toutes les autres qua-
„ lités superbes qui distinguent les hommes ;
„ de même que ces fleuves tant vantés demeu-
„ rent sans nom & sans gloire, mêlés dans l'o-
„ céan avec les rivieres les plus inconnues. „

Une comparaison péche par des écarts. Bossuet vient de vous en donner un exemple, lorsque voulant peindre la mort, il se détourne tout-à-coup sur l'origine des hommes, & s'arrête pour dire qu'elle est petite & la même pour tous.

Le pere Bouhours veut faire l'apologie de la langue françoise, & au lieu de raisonner, il se

perd dans des comparaiſons très-froides, & paroit aller d'écart en écart.

„ Puiſque la langue latine, *dit-il*, eſt la mere „ de l'eſpagnole, de l'italien & du françois, ne „ pourrions-nous pas dire que ce ſont trois „ ſœurs, qui ne ſe reſſemblent point, & qui „ ont des inclinations fort contraires, comme il „ arrive ſouvent dans les familles? Je ne vous „ dirai pas préciſément laquelle des trois eſt „ l'ainée; car le droit d'aîneſſe n'y fait rien, & „ nous voyons tous les jours des cadettes qui „ valent bien leurs aînées. „

Bouhours entreprend enſuite de prouver que quoique notre langue emprunte bien des mots du latin, ce n'eſt pas une raiſon de la juger pauvre. Il n'auroit pas pris la peine de prouver une choſe auſſi évidente, ſi ce n'eût pas été une occaſion de faire de nouvelles comparaiſons. Il dit donc:

„ Un prince qui a beaucoup d'or & d'argent „ dans ſes coffres, ne laiſſe pas d'être riche, „ quoique cet or & cet argent ne naiſſent pas „ dans les terres de ſon état. Ceux qui volent „ le bien d'autrui, s'enrichiſſent à la vérité, par „ des voies injuſtes; mais ils s'enrichiſſent néanmoins, & je n'ai jamais ouï dire que les partiſans fuſſent beaucoup moins à leur aiſe, après „ avoir beaucoup pillé. Mais nous n'en ſommes „ pas à ces termes là: nous parlons d'une fille „ qui jouit de la ſucceſſion de ſa mere; c'eſt-à-„ dire, de la langue françoiſe qui tient ſa naiſſance & ſes richeſſes de la langue latine. Que „ ſi cette fille a fait valoir par ſon induſtrie & „ par ſon travail le bien que ſa mere lui a laiſſé

„ en partage ; ſi un champ qui ne rapportoit
„ rien eſt devenu fertile entre ſes mains ; ſi elle
„ a trouvé dans une mine des veines, qu'on n'y
„ avoit pas encore découvertes, je ne vois pas,
„ à vous dire le vrai, qu'elle en ſoit plus pau-
„ vre, ni plus miſérable. „

Voilà une maniere d'écrire dont on ne ſauroit trop ſe garantir ; elle n'a ni agrément ni ſolidité : c'eſt un verbiage qui ne laiſſe rien dans l'eſprit. On dit que le latin eſt une langue-mere, par rapport au françois & à l'italien. Cette expreſſion à l'avantage de la préciſion : mais le mot *mere* n'y eſt pas pris avec toutes les idées qui lui ſont propres. Il ſeroit abſurde de dire qu'une langue eſt mere d'une autre comme une femme eſt mere de ſes enfans. Voilà la faute du pere Bouhours : il a pris ce mot à la lettre, & c'eſt pourquoi il a vu parmi les langues des femmes, des meres, des filles, des ſœurs, des familles, des aînées, des cadettes, des ſucceſſions. Cet écrivain eſt fécond en mauvaiſes comparaiſons. Auſſi, Barbier d'Aucourt, lui reproche-t-il d'avoir comparé les langues à tous les arts, à tous les artiſans, cinq fois aux rivieres, & plus de dix fois aux femmes & aux filles. Voici encore un exemple où les comparaiſons ſont accumulées ſans diſcernement, il eſt du même auteur.

„ Pour moi je regarde les perſonnes ſecretes
„ comme de grandes rivieres, dont on ne voit
„ point le fond, & qui ne font point de bruit ;
„ ou comme ces grandes forêts, dont le ſilence
„ remplit l'ame de je ne ſai quelle horreur reli-
„ gieuſe. J'ai pour elles la même admiration
„ qu'on a pour les oracles qui ne ſe laiſſent ja-

„ mais découvrir qu'après l'événement des choſes ; ou pour la providence de Dieu, dont la „ conduite eſt impénétrable à l'eſprit humain. „

Y a-t-il du jugement à comparer tout-à-la-fois un même homme aux rivieres, aux forêts, aux oracles & à la providence ?

„ Si j'oſois faire une comparaiſon, dit *la* „ *Bruyere*, entre deux conditions tout-à-fait inégales, je dirois qu'un homme de cœur penſe „ à remplir ſes devoirs, à-peu-près comme le „ couvreur ſonge à couvrir, ni l'un ni l'autre „ ne cherchent à expoſer leur vie, ni ne ſont „ détournés par le péril : la mort pour eux eſt „ un inconvénient dans le métier & jamais un „ obſtacle. Le premier auſſi n'eſt guere plus vain „ d'avoir paru à la tranchée, emporté un ouvrage, ou forcé un retranchement, que celui-ci d'avoir monté ſur des hauts combles, ou „ ſur la pointe d'un clocher ; ils ne ſont tous „ deux appliqués qu'à bien faire, pendant que „ le fanfaron travaille à ce que l'on diſe de lui „ qu'il a bien fait. „

Il y a de la juſteſſe dans cette comparaiſon, & d'ailleurs la Bruyere prend toutes les précautions poſſibles pour la faire paſſer. On peut la lui pardonner, parce qu'il en a ſenti le défaut. Mais elle péche en ce que l'état militaire emportant une idée de nobleſſe, on ne peut le comparer qu'à des choſes auxquelles nous attachons la même idée. Il ne ſuffit pas de prononcer des rapports vrais, il faut encore exprimer les ſentimens dont nous ſommes prévenus ; & nous devons peindre avec des couleurs différentes, ſuivant que nous portons des jugemens différens.

Si

Si vous me demandez quelles ſont les idées nobles, je vous répondrai, que rien n'eſt plus arbitraire : les uſages, les mœurs, les préjugés en décident. Si la raiſon régloit nos jugemens, l'utilité ſeroit la loi, & l'état de laboureur ſeroit le plus noble de tous ; mais nos préjugés en jugent autrement.

CHAPITRE V.

Des oppoſitions & des antitheſes.

LES couleurs vives d'une draperie donnent de l'éclat à un beau teint; les couleurs ſombres lui en donnent encore : quand il ne s'embellit pas en dérobant des nuances aux objets qui l'approchent, il s'embellit par le contraſte. Voilà, Monſeigneur, une image ſenſible des comparaiſons & des antitheſes. Vous avez vu quelle lumière, quelle grace & quelle force une penſée reçoit d'une penſée qui lui reſſemble : il s'agit actuellement de conſidérer ce qu'elle reçoit d'une penſée qui lui eſt oppoſée. Dans l'un & l'autre cas on compare : mais la comparaiſon de deux idées qui contraſtent, eſt proprement ce qu'on nomme *oppoſition* & *antitheſe*.

Il y a oppoſition toutes les fois qu'on rapproche deux idées qui contraſtent ; & il y a antitheſe lorſqu'on choiſit les tours qui rendent l'oppoſition plus ſenſible. Ainſi, l'oppoſition eſt plus dans les idées, & l'antitheſe eſt plus dans les mots.

Dans le tableau de la naiſſance de Louis XIII, Rubens a peint la joie & la douleur ſur le viſage de Marie de Médicis. Voilà deux ſentimens oppoſés : ils naiſſent du ſujet même, ils en ſont partie : ce ſont des acceſſoires qui lui ſont eſſentiels. Mais ce n'eſt là qu'une oppoſition.

Monime dans la néceſſité d'épouſer Mithridate, a pour Xipharès une paſſion qui lui eſt chere & qui l'afflige.

Vous m'aimez dès long-tems; une égale tendreſſe
Pour vous depuis long-tems m'afflige & m'intéreſſe.

Quoique ces ſentimens ſe combattent, ils ſont ſi naturellement enſemble, qu'il ne paroît pas que Racine ait penſé à faire une antitheſe. En effet, en faiſant dire à Monime *m'afflige & m'intéreſſe*, il lui fait prendre l'expreſſion ſimple des ſentimens qu'elle éprouve; & s'il lui faiſoit tenir un langage, où ce contraſte fût plus marqué, il la feroit ſortir de ſon caractere.

Mais Xipharès, qui apprend qu'il eſt aimé reçoit au même inſtant l'ordre d'éviter ce qu'il aime. Heureux tout à la fois & malheureux, il eſt frappé de ce contraſte, & il le marque dans tout ſon diſcours; parce que les mots qui l'expriment davantage, ſont ceux qui doivent plus naturellement s'offrir à lui.

Quelle marque, grands dieux, d'un amour déplorable!
Combien en un moment heureux & miſérable!
De quel comble de gloire & de félicités,
Dans quel abyme affreux vous me précipitez!

Vous voyez que l'oppoſition eſt dans les mots autant que dans les idées; c'eſt une antitheſe.

Phedre eſt honteuſe de ſa paſſion, elle ſe la reproche, elle veut ceſſer de vivre:

Soleil, je te viens voir pour la derniere fois.

Et au même inſtant elle s'occupe de l'objet qu'elle aime, du plaiſir de le voir:

Dieux, que ne ſuis je aſſiſe à l'ombre des forêts !
Quand pourrai-je au travers d'une noble pouſſiere
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carriere !

Phedre qui veut mourir, & qui veut vivre, qui veut voir Hyppolite, & qui veut le fuir, eût pu faire des antitheſes, & le fond de cette penſée eût été le même : mais l'expreſſion ſimple des ſentimens, qui ſe combattent en elle, peint beaucoup mieux ſon égarement.

Vous voyez donc qu'au lieu de mettre de l'oppoſition juſques dans les mots, il faut quelquefois la laiſſer uniquement dans les ſentimens qui ſe contraſtent : c'eſt avec ce diſcernement qu'on fait uſage des antitheſes.

Madame de Sévigné, voulant exprimer ſon amitié pour ſa fille, rapproche des ſentimens bien différens, & paroît cependant moins occupée à les oppoſer, qu'à dire ſeulement ce qu'elle ſent.

„ Quand j'ai paſſé ſur ces chemins, j'étois „ comblée de joie dans l'eſpérance de vous voir „ & de vous embraſſer ; & en retournant ſur „ mes pas, j'ai une triſteſſe mortelle dans le „ cœur, & je regarde avec envie les ſentimens „ que j'avois en ce tems-là. „

Elle fait preſque une antitheſe lorſque parlant du chagrin de Madame de la Fayette au ſujet de la mort de M. de la Rochefoucault, elle dit :

„ Le tems, qui eſt ſi bon aux autres, aug- „ mente & augmentera ſa triſteſſe. „

Elle eût pu dire : *le tems qui conſole les autres, l'afflige* ; ou *le tems qui diminue la triſteſſe des autres, augmente la ſienne.* Mais le tour qu'elle

a pris eſt bien préférable. Une regle générale, c'eſt que l'antitheſe n'eſt la vraie expreſſion du ſentiment, que lorſque le ſentiment ne peut pas être exprimé d'une autre maniere: c'eſt pourquoi elle eſt bien dans la bouche de Xiparès, & elle eût été déplacée dans la bouche de Phedre.

Deux vérités, qui ont quelque oppoſition, s'éclairent en ſe rapprochant, & paroiſſent s'éclairer davantage, à proportion que l'oppoſition eſt plus marquée: alors il y a peu de riſque à faire des antitheſes.

„ Nous aimons toujours ceux qui nous admi-
„ rent, & nous n'aimons pas toujours ceux
„ que nous admirons. *La Rochefoucault.* „

„ On incommode ſouvent les autres, quand
„ on croit ne les jamais incommoder. *La Ro-*
„ *chefoucault.* „

M. de la Rochefoucault avoit dit:

„ Nous n'avons pas aſſez de force pour ſuivre
„ toute notre raiſon.

M. de Grignan changea cette maxime de cette ſorte.

„ Nous n'avons pas aſſez de raiſon pour em-
„ ployer toute notre force.

Ces deux maximes ſont une antitheſe dans l'expreſſion: mais elles pourroient bien n'exprimer qu'une même choſe.

Quelquefois la penſée d'un écrivain fait contraſte avec la penſée de celui qui lit. Il me ſemble, par exemple, que pour remarquer avec plaiſir des défauts dans les autres, il faudroit ſoi-même n'en point avoir, & c'eſt ce qui donne plus de grace à cette maxime de la Rochefoucault.

„ Si nous n'avions point de défauts, nous ne „ prendrions pas tant de plaiſir à en remarquer „ dans les autres. „

Madame de Maintenon a écrit, que Louis XIV croyoit ſe laver de ſes fautes, lorſqu'il étoit implacable ſur celles des autres. Il n'y a pas d'antitheſe dans ce tour : mais vous pourriez dire en conſéquence qu'on eſt ſévere pour les autres, lorſqu'on eſt indulgent pour ſoi; & ce ſeroit une antitheſe.

Je vous ferai remarquer à cette occaſion, comment les grands ſont jugés par les perſonnes mêmes qu'ils croient leur être le plus attachées. Madame de Maintenon, qui blâmoit Louis XIV, le laiſſoit faire, & l'a même plus d'une fois excité à être ſévere. Elle nourriſſoit donc en lui des défauts qu'elle condamnoit.

Les antitheſes ſont toujours bonnes, lorſque les acceſſoires qu'elles ajoutent, caractériſent la choſe, ou expriment les ſentimens qu'on veut inſpirer. Hors delà, c'eſt le plus froid de tous les tours.

Cependant il y a bien des écrivains qui en abuſent. Ils ne parleront point d'une vertu ſans la mettre en oppoſition avec le vice, qui en approche davantage. Ils diront qu'un homme eſt courageux ſans être téméraire; économe ſans être avare; hardi, mais prudent; entreprenant, mais meſuré, &c. Vous ſentez que ce ſtyle ne demande aucune ſorte de génie. Ce n'eſt pas qu'on ne puiſſe quelquefois marquer ces différences : mais il faut qu'elles naiſſent du fond du ſujet, & qu'elles ſoient indiquées par le caractere même de la perſonne qu'on veut peindre.

Dans un tableau bien fait, tout doit être le principe ou l'effet de l'action. Ce qu'on ajoute uniquement pour l'orner, eſt ſuperflu ou pis encore. Si vous repréſentez un homme dans l'action, contentez-vous de le deſſiner correctement : alors on admirera du moins la préciſion de votre pinceau. Mais vous ferez grimacer vos figures, ſi vous altérez les traits pour les faire contraſter.

On rencontre dans le monde des perſonnes qui ſe piquent de faire des portraits. Plus elles y ont prodigué les antitheſes, plus leur ſtyle paroît recherché. C'eſt que ne connoiſſant pas les modeles qu'elles ont voulu peindre, on ne comprend pas ce qui a pu autoriſer une répétition ſi fréquente de cette figure. Auſſi quelque ſuccès que ces ſortes d'ouvrages aient dans une ſociété, ils réuſſiſſent peu dans le public.

Quand nous lirons Fléchier, j'aurai plus d'une fois occaſion de vous faire remarquer l'abus des antitheſes : il ſuffira aujourd'hui de vous en donner un ou deux exemples.

„ Ces ſoupirs contagieux qui ſortent du ſein „ d'un mourant, pour faire mourir ceux qui „ vivent. „

Faire mourir ceux qui vivent ? & qui donc peut-on faire mourir ? on voit bien que l'orateur veut faire avec *mourant* une antitheſe.

Voici un autre paſſage où il ſacrifie la vérité à la démangaiſon de faire contraſter les mots.

„ Qui ne ſait qu'elle fut admirée dans un âge, „ où les autres ne ſont pas encore connues ; „ qu'elle eut de la ſageſſe dans un tems, où l'on

„ n'a preſque pas encore de la raiſon ; qu'on
„ lui confia les ſecrets les plus importans, dès
„ qu'elle fut en âge de les entendre ; que ſon
„ naturel heureux lui tint lieu d'expérience,
„ dès ſes plus tendres années ; & qu'elle fut ca-
„ pable de donner des conſeils en un tems, où
„ les autres ſont à peine capables d'en recevoir. „

CHAPITRE VI.

Des tropes.

UN mot eſt pris dans le ſens primitif, lorſqu'il ſignifie l'idée pour laquelle il a d'abord été établi ; & lorſqu'il en ſignifie une autre, il eſt pris dans un ſens emprunté. *Réflexion*, par exemple, a premiérement déſigné le mouvement d'un corps qui revient après avoir heurté contre un autre ; & enſuite il eſt devenu le nom qu'on donne à l'attention, lorſqu'on la conſidere comme en allant & revenant d'un objet ſur un objet, d'une qualité ſur une qualité, &c.

Les mots employés dans un ſens emprunté s'appellent *tropes*, du grec *tropos*, dont la racine eſt *trepo*, *je tourne*. Ils ſont conſidérés comme une choſe qu'on a tournée pour lui faire préſenter une face, ſous laquelle on ne l'avoit pas d'abord enviſagée.

Comme les rhéteurs appellent tropes les mots pris dans un ſens emprunté, ils appellent noms propres ceux qu'on prend dans le ſens primitif : & il faut remarquer qu'il y a de la différence entre le nom propre & le mot propre. Quand on dit qu'un écrivain a toujours le mot propre, on n'entend pas qu'il conſerve toujours aux mots leur ſignification primitive ; on veut dire que ceux dont il ſe ſert, rendent parfaitement toutes ſes idées : le nom propre eſt le nom de la choſe ; le mot propre eſt toujours la meilleure expreſſion.

Vous connoiſſez par quelle analogie un mot paſſe d'une ſignification primitive à une ſignification empruntée. Vous avez occaſion de le remarquer tous les jours, & vous n'ignorez pas que les noms des idées qui s'écartent des ſens, ſont ceux-même qui, dans l'origine, ont été donnés aux objets ſenſibles. Vous concevez même que les hommes n'ont pas eu d'autre moyen pour déſigner ces ſortes d'idées; & vous vous confirmez dans ce ſentiment toutes les fois que l'étymologie vous étant connue, vous pouvez ſuivre toutes les acceptions d'un mot.

On nomme, par exemple, *ame*, *eſprit*, cette ſubſtance ſimple qui ſeule ſent, qui ſeule penſe; & ces dénominations ne ſignifient originairement qu'un ſouffle, qu'un air ſubtil. Veut-on parler de ces qualités? on ſemble lui communiquer celles du corps, on dit *l'étendue*, *la profondeur*, *les bornes* de l'eſprit, *les penchans*, *les inclinations*, *les mouvemens* de l'ame. Ainſi les tropes paroiſſent donner des figures aux idées mêmes qui s'éloignent le plus des ſens; & c'eſt peut-être là ce qui les fait appeller *figures* ou *expreſſions figurées*.

Cette dénomination eſt un trope elle-même, & on pourroit l'étendre à toutes les manieres dont nous exprimons: car, quel que ſoit notre langage, nos penſées ſemblent toujours prendre quelque forme, quelque figure. Mais il ſuffit pour le préſent de conſidérer *figure* & trope comme ſynonymes.

Vous voyez que la nature des tropes ou figures eſt de faire image, en donnant du corps & du mouvement à toutes nos idées. Vous con-

cevez combien ils ſont néceſſaires, & combien il nous ſeroit ſouvent impoſſible de nous exprimer ſi nous n'y avions recours. Il nous reſte à rechercher avec quel diſcernement nous devons nous en ſervir, pour donner à chaque penſée ſon vrai caractere.

Tout écrivain doit être peintre, autant du moins que le ſujet qu'il traite le permet. Or, nos penſées ſont ſuſceptibles de différens coloris : ſéparées chacune a une couleur qui lui eſt propre : rapprochées, elles ſe prêtent mutuellement des nuances, & l'art conſiſte à peindre ces reflets. Ainſi donc que le peintre étudie les couleurs qu'il peut employer, étudions les tropes, & voyons comment ils produiſent différens coloris.

Une image doit contribuer à la liaiſon des idées ; ou du moins elle ne doit jamais l'altérer. Son moindre avantage eſt de faire tomber ſous le ſens juſqu'aux idées les plus abſtraites.

Lorſque voulant expliquer la génération des opérations de l'ame, vous dites, Monſeigneur, qu'elles prennent leur ſource dans la ſenſation, & que l'attention ſe jette dans la comparaiſon, la comparaiſon dans le jugement, &c. vous comparez toutes ces opérations à des rivieres, & ces mots *ſource* & *ſe jette* ſont des tropes, qui rendent votre penſée d'une maniere ſenſible. Nous employons ce langage dans toutes les occaſions qui ſe préſentent, & vous éprouvez tous les jours combien il eſt propre à vous éclairer.

Les tropes qui répandent une grande lumiere, ne ſauroient nuire à la liaiſon des idées : ils y contribuent au contraire. Il n'eſt peut-être pas auſſi aiſé de choiſir parmi ces figures, lorſqu'on

doit ſe borner à accompagner d'acceſſoires convenables une penſée, qui eſt par elle-même dans un grand jour : c'eſt alors que le diſcernement eſt ſurtout néceſſaire.

Les rhéteurs diſtinguent bien des eſpeces de tropes ; mais il eſt inutile de les ſuivre dans tous ces détails. C'eſt uniquement à la liaiſon des idées à vous éclairer ſur l'uſage que vous en devez faire ; & quand vous ſaurez appliquer ce principe, il vous importera peu de ſavoir ſi vous faites une métonymie, une métalepſe, une liſote, &c..... Gardez-vous bien de mettre ces noms dans votre mémoire. Mais venons à des exemples.

Pourquoi peut-on quelquefois ſubſtituer *voile* à *vaiſſeau*, & pourquoi ne le peut-on pas toujours? On dira *une flotte de vingt voiles ſortit des ports*, & *prit ſa route vers Port-Mahon*; & on ne dira pas, *une flotte de vingt voiles ſe battit contre une flotte de vingt voiles.* Dans ce dernier cas, il faut dire, *une flotte de vingt vaiſſeaux.*

La raiſon de cet uſage eſt ſenſible. Les voiles repréſentent non-ſeulement les vaiſſeaux, ils les repréſentent encore en mouvement : car ils ſont l'inſtrument qui les fait mouvoir. Toutes les fois donc que vous dites, *vingt voiles ſortirent du port*, & *prirent la route*, &c. ce trope fait une image qui ſe lie avec l'action de la choſe : mais lorſqu'il s'agit d'un combat, les voiles n'en ſont plus l'inſtrument, & l'image devient confuſe, parce qu'elle n'a pas aſſez de rapport avec l'action.

Vous direz cependant à votre choix : *nous avions une flotte de 20 voiles ou de vingt vaiſſeaux.*

Vous donnerez même la préférence au trope, parce que vous le pouvez toutes les fois que l'image ne contrarie point la liaiſon des idées.

Lorſque *voile* eſt pris dans la ſignification primitive, il ne déſigne qu'une partie du vaiſſeau: mais lorſqu'on le ſubſtitue au mot *vaiſſeau*, il s'approprie une nouvelle idée, & il y ajoute pour acceſſoire l'image des vents qui ſoufflent dans les voiles déployées. C'eſt ainſi qu'un mot, en paſſant du propre au figuré, change de ſignification: la premiere idée n'eſt plus que l'acceſſoire, & la nouvelle devient la principale.

On dit d'un peintre, *c'eſt un grand pinceau*, & d'un écrivain, c'eſt *une belle plume*: mais on ne dit pas, *la vie de ce grand pinceau, de cette belle plume*. Vous en voyez la raiſon; c'eſt que les idées de *plume* & de *pinceau* n'ont pas de rapport avec les actions d'un peintre & d'un écrivain: elles n'en ont qu'avec leurs ouvrages. Ces exemples font déjà comprendre comment vous devez employer les tropes.

Vous juriez autrefois que ce fleuve rebelle
Se feroit vers ſa ſource une route nouvelle,
Plutôt qu'on ne verroit votre cœur dégagé.
Voyez couler ces eaux dans cette vaſte plaine,
C'eſt le même penchant qui toujours les entraîne:
Leur cours ne change point, & vous avez changé.

Ces vers ſont beaux: mais vous y ajouterez une image, ſi ſubſtituant *cette onde à ce fleuve*, & *ces flots à ces eaux*, vous dites avec Quinault:

Vous juriez autrefois que cette onde rebelle
Se feroit vers ſa ſource une route nouvelle,
Plutôt qu'on ne verroit votre cœur dégagé:

Voyez couler ces flots dans cette vaſte plaine,
C'eſt le même penchant qui toujours les entraîne;
Leur cours ne change point, & vous avez changé.

Ces tropes rétablis s'accordent parfaitement avec le tableau que le poete met ſous nos yeux; & en les retranchant, j'ai fait comme un peintre, qui voulant repréſenter le cours d'une riviere, éviteroit de peindre les ondes & les flots.

Les tropes qui font image, ont ſouvent l'avantage de la préciſion.

„ La haine publique ſe cache d'ordinaire ſous „ l'adulation.

Il faudroit un long diſcours pour rendre cette penſée ſans figures. Il en eſt de même de ce vers ou Deſpréaux peint un joueur.

Voit ſa vie ou ſa mort ſortir de ſon cornet.

Quand même l'expreſſion figurée ſeroit plus allongée, elle doit être préférée, ſi l'image eſt belle.

„ Que vous dites bien ſur la mort de Mr. de „ la Rochefoucault, & de tous les autres: on „ ſerre les files, il n'y paroit plus. *Mme. de Sévigné.*

Il eût été plus court de dire, *on ſe conſole*; mais le trope embellit une penſée commune.

Il y a des mots qui ſont de vrais tropes, & qui ne paroiſſent plus l'être. Tel eſt *inſpirer*, qui ſignifie proprement *ſouffler dedans.* Mais comme il a perdu cette ſignification, il ne préſente plus aucune image. Il faut donc, ſi l'on veut peindre, ſubſtituer une autre figure. C'eſt ce qu'a fait Deſpréaux.

O nuit, que m'as-tu dit, quel démon ſur la terre
Souffle dans tous les cœurs la fatigue & la guerre?

Ce poëte pouvoit dire, *inſpire à tous les cœurs*; ç'eût été encore une image; mais on l'eût à peine apperçue. Il y a cependant un défaut dans la figure dont il ſe ſert : c'eſt que le mot *ſouffler* eſt relatif à quelque choſe, qui eſt agité, qui eſt mis en mouvement, qui eſt tranſporté d'un lieu dans un autre. Or, on ne peut pas ſe repréſenter la fatigue ſous une pareille image : on ne ſouffle dont pas la fatigue.

On eſt ſi fort accoutumé de dire que tout a pluſieurs faces, qu'on ne remarque pas que cette expreſſion eſt figurée. Mme. de Sévigné dit, *tout eſt à facettes*, & donne plus de corps à cette penſée.

Lorſque le duc d'Anjou, philippe V, monta ſur le trône, Louis XIV pouvoit dire, *l'Eſpagne & la France ne ſeront plus diviſées* : mais cette expreſſion eût à peine paru figurée. Il pouvoit dire encore, *il n'y a plus de barriere entre la France & l'Eſpagne*, & la figure eût été plus ſenſible. Il fit mieux, & il dit, *il n'y a plus de Pyrénées* : mot d'autant plus heureux, qu'il ne convient qu'à ces deux royaumes. Vous voyez par cet exemple comment les tropes doivent être accommodés aux ſujets.

Ils s'accommodent auſſi avec les jugemens que nous portons & que nous voulons faire porter aux autres. Mr. de Coulange voulant plaiſanter ſur la paſſion que Made. de Sévigné avoit pour Made. de Grignan, s'exprime ainſi :

Voyez-vous bien cette femme-là ? elle eſt toujours en préſence de ſa fille.

Made. de Sévigné ne pouvoit être offenſée d'un badinage, qui repréſentoit ſi bien ſon amour

pour ſa fille ; & quoique cette expreſſion, *eſt toujours en préſence*, paroiſſe un peu recherchée, je ne la blâme pas ; parce que le ton de badinage permet des libertés, que ne permettroit pas un ton plus ſérieux.

Si, ayant à vivre avec des hommes qui n'oſeront jamais vous donner des ridicules, il pouvoit vous être permis de leur en donner ; je vous donnerois pour regle cette plaiſanterie de M. de Coulange : je vous dirois que vous ne devez jamais vous en permettre, qu'autant qu'elles retraceront des idées agréables à la perſonne ſur laquelle vous paroîtrez jeter un petit ridicule ; mais il faut pour cela un diſcernement, dont les principes ſont rarement capables. Comme on ne les plaiſante jamais, & qu'au contraire on les flatte toujours, ils n'ont pas appris à ſentir ce qu'une plaiſanterie peut avoir d'offenſant : ne vous en permettez donc jamais.

Vous voyez que dans le choix des expreſſions figurées, il faut conſidérer le caractere du ſujet, les jugemens que nous en portons, & le ton badin ou ſérieux que nous avons pris : il faut encore avoir égard aux ſentimens que nous éprouvons.

Je cours, dit Télémaque à Calypſo, *avec les mêmes dangers qu'Ulyſſe, pour apprendre où il eſt. Mais que dis-je ? Peut-être qu'il eſt maintenant enſeveli dans les profonds abymes des mers.*

Si Télémaque parloit de quelqu'un, à qui il prît peu d'intérêt, il diroit ſimplement, *peut-être qu'il a péri dans un naufrage* : car rien alors ne ſeroit plus déplacé que cette figure ; *il eſt enſeveli dans les profonds abymes des mers* ; mais il parle

parle d'un pere qu'il aime. Son intérêt eſt vif, ſa frayeur eſt grande, il voit ce qu'il craint, il peint ce qu'il voit, & tout dans ſon langage eſt lié aux ſentimens d'amour & de crainte qui l'agitent.

Ce ne ſont pas-là les ſentimens de Calypſo. Auſſi emploie-t-elle d'autres images, lorſqu'elle veut faire croire à Télémaque qu'Ulyſſe a péri.

Il voulut me quitter, dit-elle, *il partit*, & *je fus vengée par la tempête : ſon vaiſſeau après avoir été le jouet des vents, fut enſeveli dans les ondes.*

Si Ulyſſe n'avoit pas échappé au naufrage, elle pourroit s'arrêter ſur l'image *d'enſeveli*, & ſa colere lui feroit tenir le même langage, que l'amour & la crainte font tenir à Télémaque. Elle jouiroit de ſa vengeance en repréſentant Ulyſſe enſeveli dans les profonds abymes des mers. Mais elle ſait qu'il vit encore, & elle ne fait entendre le contraire, que dans l'eſpérance de retenir Télémaque. Cependant la tempête & le vaiſſeau qui a péri, après avoir été le jouet des vents, ſont des images cheres à ſa colere, parce qu'elles lui retracent les dangers qu'Ulyſſe a courus. Auſſi elle s'y arrête avec complaiſance, & elle ſe peint juſqu'aux ondes.

Pour ſentir encore mieux cette différence, mettons dans la bouche de Télémaque les paroles de Calypſo.

Je cours avec les mêmes dangers qu'Ulyſſe, pour apprendre où il eſt. Mais que dis-je ? peut être qu'après avoir été le jouet des vents, il eſt enſeveli dans les ondes.

Vous ſentez qu'*après avoir été le jouet des*

vents eſt une image qui ne doit pas s'offrir à Télémaque: ſon amour & ſa crainte ne le permettent pas, il ne peut voir que le naufrage. Il ſeroit tout auſſi déplacé de faire tenir à Calypſo le langage de Télémaque.

Il voulut me quitter, il partit & je fus vengée par la tempête: ſon vaiſſeau fut enſeveli dans les profonds abymes des mers.

Il n'eſt pas naturel que l'œil de Calypſo ſuive juſques dans ces abymes un vaiſſeau où elle ſait qu'Ulyſſe n'étoit plus, & les dangers que ce Grec a courus, ſont les ſeules images qu'elle peut ſe retracer avec plaiſir.

Quoique je ne veuille pas entrer dans le détail de toutes les eſpèces de tropes, il en eſt deux que je vous ferai remarquer plus particuliérement, parce qu'ils ſont fort connus. L'un eſt la métaphore. Ce trope eſt l'expreſſion abrégée d'une comparaiſon. Quand l'on dit, par exemple, *donner un frein à ſes paſſions*, c'eſt en quelque ſorte arrêter ſes paſſions, comme l'on arrête un cheval avec un frein. Vous voyez que la comparaiſon eſt dans l'eſprit, & que le langage n'en donne que le réſultat. Ce que nous avons dit des comparaiſons, doit s'appliquer aux métaphores. Je vous ferai ſeulement remarquer qu'à conſulter l'étymologie, tous les tropes ſont des métaphores; car métaphore, ſignifie proprement un mot tranſporté d'une ſignification à une autre.

L'autre trope eſt l'hyperbole: ce mot ſignifie *excès*. Cette figure eſt chere à tous ceux qui, ne voyant pas avec préciſion, n'imaginent pas qu'on puiſſe jamais dire trop. L'uſage en a introduit quelques-unes: *plus vite que le vent; répandre*

des ruiſſeaux de larmes. On peut les employer, parce que l'eſprit s'étant fait une habitude d'en retrancher l'excès, elles rentrent dans l'ordre des figures qui ſe conforment à la liaiſon des idées.

L'hyperbole eſt propre à peindre le déſordre d'un eſprit à qui une grande paſſion exagère tout. Voilà les ſeuls cas où l'on doit ſe permettre cette figure. Malherbe en a prodigieuſement abuſé en parlant de la pénitence de ſaint Pierre.

C'eſt alors que ſes cris en tonnerres éclattent,
Ses ſoupirs ſe ſont vents qui les chênes combattent;
Et ſes pleurs, qui tantôt deſcendoient mollement,
Reſſemblent un torrent, qui des hautes montagnes,
Ravageant & noyant les voiſines campagnes,
Veut que tout l'univers ne ſoit qu'un élément.

Il y a des tropes qui ne ſont point d'image, & qui cependant ont quelquefois de la grace : ce ſont ceux où l'on ſubſtitue au nom d'une choſe le nom d'un ſigne que l'uſage a choiſi pour la déſigner. On les nomme *ſymboles*. Deſpréaux a dit :

La Seine a des Bourbons, le Tibre a des Céſars.

Et il a préféré avec raiſon ce tour à celui-ci.

La France a des Bourbons & Rome a des Céſars.

En vain au Lion Bélgique
Il voit l'Aigle Germanique
Uni ſous les Léopards.

Par le Lion, l'Aigle & les Léopards, Deſpréaux déſigne trois nations : les Hollandois, les Allemands & les Anglois. Si ces tropes ne contribuent pas à la liaiſon des idées, ils n'y ſont pas contrai-

res. Ils ont le petit avantage de prendre le mot dans un ſens détourné ; c'eſt pour cette raiſon qu'ils nous plaiſent, & que les poëtes & les orateurs leur donnent la préférence. Il faut convenir que ces figures tiennent le dernier rang.

Les anciens faiſoient un grand uſage de ces tours. Ils avoient donné des ſymboles aux fleuves, aux nations, aux divinités, aux vertus, aux vices mêmes. Leur poeſie eſt remplie de ces mots dont le ſens eſt détourné ſans être obſcur, & elle a un langage tout différent de celui de la proſe. Ce ſont des noms harmonieux, des noms hors de l'uſage vulgaire, des noms qui tiennent à la religion, & dont les acceſſoires ſont enveloppés dans des idées myſtérieuſes, toujours agréables à l'imagination.

Ce langage ſymbolique a ceſſé avec la religion qui lui avoit donné naiſſance. Un poëte ne ſeroit plus entendu, s'il en vouloit faire le même uſage que les anciens. On n'eſt pas poëte aujourd'hui par le ſeul choix des mots, il faut l'être par les idées ; & la poeſie eſt devenue un art bien difficile. Vous vous en convaincrez quelque jour.

Après vous avoir montré avec quel diſcernement vous devez vous ſervir des tropes, il eſt à propos de vous prévenir ſur les fautes où vous pourriez tomber en les employant.

Premiérement on ne doit pas rapprocher des figures, dont les acceſſoires ſe contrarient.

„ Ce prince abuſa moins du deſpotiſme que ſes „ prédéceſſeurs ; il diminua les chaînes de ſes ſu„ jets & rendit le joug plus léger „.

Le *joug* & les *chaînes* ſe contrarient. On ne met pas un joug à ceux qu'on enchaîne, on n'enchaîne pas ceux à qui on met un joug. Les chaînes ôtent la liberté d'agir, le joug règle l'action.

Madame de Sévigné rapproche des figures, qui ne peuvent s'aſſocier, lorſqu'elle donne un moule à l'eſprit & au cœur, qu'elle en fait des métaux & de la vieille roche.

„ Il n'y a point d'eſprit ni de cœur ſur ce mou-„ le; ce ſont de ces ſortes de métaux, qui ont été „ altérés par la corruption du tems; enfin, il „ n'y en a plus de cette vieille roche „.

En ſecond lieu, il faut éviter les tropes, lorſque les acceſſoires qui les accompagnent, n'ont pas de rapport avec la choſe dont nous parlons. En pareil cas, ils ſont extrêmement froids.

„ Le P. Bourdaloue a prêché ce matin au-delà „ des plus beaux ſermons qu'il ait jamais fait „. *Sévigné.*

Au-deçà, & *au-delà* n'ont aucune analogie avec la perfection des choſes. On ſeroit plus fondé à regarder comme mal en ſoi, tout ce qui eſt en deçà ou delà du bien.

„ Que vous dirai-je de l'intérêt que je prends à „ vous, à vingt lieues à la ronde „? *Sévigné.*

Ce tour eſt encore bien froid.

„ C'eſt l'uſage qui a élevé ces mots au-deſſus de „ leur origine, qui eſt baſſe d'elle-même; & ſi je „ voulois me ſervir de métaphores, je dirois, qu'a-„ près leur avoir donné le droit de bourgeoiſie, „ il leur a encore donné des lettres de nobleſſe „. *Bouhours.*

Qu'eſt-ce donc que des mots bourgeois, & des mots qui ont des lettres de nobleſſe?

„ Les métaphores ſont des voiles tranſparens, „ qui laiſſent voir ce qu'ils couvrent, ou des ha- „ bits de maſque, ſous leſquels on reconnoît la „ perſonne qui eſt maſquée „. *Bouhours.*

Les bonnes métaphores ne voilent ni ne maſquent : elles préſentent, au-contraire, les choſes par les côtés qui les caractériſent, & elles les mettent dans leur vrai jour.

Deſpréaux n'a pu faire paſſer la hauteur des vers, expreſſion que la rime lui a dictée. Bouhours dit qu'elle ne peut être blâmée, que par des méchans critiques : mais certainement des bons écrivains ne la répetteront pas.

En troiſieme lieu, les figures ſont encore bien froides, quand les rapports ſont vagues.

„ J'ai accoutumé de lui dire que ſon ſtyle n'eſt „ qu'or & azur, & que ſes paroles ſont toutes d'or „ & de ſoie ; mais je puis dire avec plus de vérité „ que ce ne ſont que perles & que pierreries „ *Vaugelas.*

Cette ſymmétrie de figures froides qui vont deux à deux, eſt glaçante.

En quatrieme lieu, on doit prendre garde de ne pas joindre à des figures reçues, des acceſſoires tout-à-fait étrangers.

„ Alexandre fut heureux toute ſa vie, parce „ qu'elle devoit être de courte durée : ſi ſa carriere „ eût été de plus longue étendue, il eût trouvé „ au bout les épines des roſes dont la fortune l'a- „ voit couronné „. *St. Evremont.*

Alexandre couronné de roſes par la fortune eſt une image contraire à toutes les idées reçues : mais St. Evremont avoit beſoin d'épines, & les lauriers n'en ont pas.

Et le fer à la main briguer le privilege
De mourir en héros.

Rouſſeau.

Briguer a des acceſſoires qui ne conviennent pas à la penſée de Rouſſeau : car on ne brigue pas avec le fer, mais avec des ſoins, des promeſſes, des dons, &c.

Il y a bien des manieres de ſe tromper ſur le choix des expreſſions figurées. Cependant il ne faudroit pas être ſcrupuleux juſqu'à les condamner, uniquement parce qu'on auroit quelque répugnance à les employer. Il faut voir ſi cette répugnance eſt fondée : quelques exemples éclairciront ma penſée.

Vomir des injures eſt une métaphore, qui dans ſa nouveauté déplut aux femmes, parce que, dit Vaugelas, l'idée en eſt déſagréable. C'eſt une fauſſe délicateſſe ; il y auroit bien peu de jugement à vouloir en pareil cas employer de plus belles couleurs. Cette figure eſt bonne, par la raiſon même qui la fait condamner : auſſi l'uſage l'a-t-il adoptée.

Nicole a dit : *l'orgueil eſt une enflûre du cœur.* L'expreſſion eſt juſte, parce que le cœur eſt regardé comme le ſiege de l'orgueil, & qu'une enflûre n'a que l'apparence de l'embonpoint. Madame de Sévigné fut d'abord choquée de cette métaphore : à la vérité, elle s'y accoutuma dans la ſuite, & elle la trouva bonne. Je conjecture que ſon dégoût venoit du rapport qu'a *l'enflûre du cœur* avec *avoir le cœur gros* : expreſſion populaire, qui ſignifie être prêt à répandre des larmes. Il

ne faut pas être arrêté par de pareils ſcrupules. Racine a dit & fort bien.

Le cœur gros de ſoupirs qu'il n'a point écoutés.

Les rhéteurs avertiſſent continuellement de ne pas tirer les figures de trop loin : mais ils ne ſavent guere ce qu'ils veulent dire. Il eſt certain que, tout étant d'ailleurs égal, elles ne ſont jamais plus belles, que lorſqu'elles rapprochent des idées plus éloignées : tout conſiſte dans la maniere de les employer.

Il y a des perſonnes qui trouvent de la hardieſſe à ſe ſervir d'un nouveau tour ; elles blâment tout ce qui n'a pas été dit. M. de Fontenelle a été critiqué pour avoir oſé dire : *ces vérités ſe ramifient preſqu'à l'infini. Donner des ſcenes au public* a paru recherché au pere Bouhours ; & il n'a pas tenu aux grammairiens que notre langue n'ait été privée de quantité d'expreſſions qui ſont une partie de ſa richeſſe. Conſultez donc uniquement le principe de la liaiſon des idées ; &, ſans vous occuper de ce qui a été dit, ou de ce qui ne l'a pas été, ſongez uniquement à ce qui peut ſe dire. Etudiez bien les idées que vous voulez rendre par des images : imitez le peintre qui deſſine ſes figures, avant de les draper.

CHAPITRE VII.

Comment on prépare, & comment on ſoutient les figures.

„ VOUS êtes bonne, quand vous dites que vous „ avez peur des beaux-eſprits. Hélas! Si vous ſa- „ viez combien ils ſont empêchés de leur perſon- „ ne, vous les mettriez bientôt à hauteur d'appui „.

A hauteur d'appui eſt ici une figure trop bruſque, & qu'on a même de la peine à entendre: mais ſi l'on dit avec Madame de Sévigné.

„ Hélas! ſi vous ſaviez combien ils ſont empê- „ chés de leur perſonne, & combien ils ſont pe- „ tits de près, vous les remettriez bientôt à hau- „ teur d'appui „.

Voilà ce que j'appelle une figure préparée. En voici une au-contraire qui ne l'eſt pas.

„ On voit peu d'eſprits entiérement ſtupides, „ l'on en voit encore moins qui ſoient ſublimes & „ tranſcendans. Le commun des hommes nage „ entre les deux extrémités „. *La Bruyere.*

Le mot *nager* vient mal après ces deux claſſes d'eſprits: cette figure avoit beſoin d'être préparée. Il faut ici multiplier les exemples; ils vous inſtruiront mieux que des préceptes.

„ Si Rome a plus porté de grands hommes qu'au- „ cune autre ville qui eût été avant elle, ce n'a „ point été par haſard; mais c'eſt que l'état ro- „ main, conſtitué de la maniere que nous avons

„ vu, étoit, pour ainſi dire, du tempérament „ qui devoit être le plus fécond en héros „.

Conſtitué prépare *tempérament.* Cependant, comme Boſſuet n'a pas trouvé ce trope aſſez préparé, il ſauve ce qu'il a de plus brufque, en ajoutant, *pour ainſi dire.* Il n'auroit pas eu beſoin de cette précaution, s'il eût repréſenté la république comme un corps & qu'il eût dit: *c'eſt que le corps de la république conſtitué de la maniere que nous l'avons vu, étoit du tempérament qui devoit être le plus fécond en héros.*

Que ſa vérité propice
Soit contre leur artifice
Ton plus invincible mur:
Que ſon aile tutélaire
Contre leur âpre colere
Soit ton rempart le plus ſûr.

Rouſſeau

Voilà une confuſion de figures qui ne ſont point préparées. Qu'eſt-ce en effet qu'une vérité qui eſt un mur contre l'artifice, & qu'une aile qui eſt un rempart contre la colere?

Boſſuet a dit: *c'eſt en cette ſorte que les eſprits une fois émus, tombant de ruine en ruine, ſe ſont diviſés en tant de ſectes.*

Des eſprits ne tombent pas de ruine en ruine, & il faudroit bien des précautions pour préparer une pareille figure.

Quelquefois c'eſt à la penſée même, exprimée dans les termes propres, à préparer la figure.

Je ſuis ſans-ceſſe occupée de vous, ma chere enfant; je paſſe bien plus d'heures à Grignan qu'aux Rochers. Sévigné.

Je paſſe bien plus d'heures à Grignan qu'aux Rochers eſt un trope qu'on n'entendroit pas, ſi la même penſée n'avoit pas d'abord été rendue dans les termes propres. Il en eſt de même de la penſée ſuivante :

Pour vous, c'eſt par un effort de mémoire que vous penſez à moi ; la providence n'eſt pas obligée de me rendre à vous, comme ces lieux-ci doivent vous rendre à moi. Sévigné.

Où ſont ces fils de la terre
Dont les fières légions
Devoient allumer la guerre
Au ſein de nos régions ?
La nuit les a raſſemblées,
Le jour les voit écoulées
Comme de foibles ruiſſeaux,
Qui gonflés par quelqu'orage,
Viennent inonder la plage
Qui doit engloutir leurs eaux.

Ces mots des *légions écoulées* ſont une image qui n'eſt pas aſſez préparée ; mais toute la ſuite offre une figure fort bien ſoutenue ; car dès qu'elles ſont écoulées, il eſt très-naturel de les comparer à des torrens, qui ſont engloutis dans les lieux où ils ſe répandent. Voici un autre exemple d'une figure bien ſoutenue à peu de choſe près :

„ O Dieu ! qu'eſt-ce donc que l'homme ? eſt-
„ ce un prodige ? eſt-ce un aſſemblage monſtrueux
„ de choſes incompatibles ? eſt-ce une énigme inex-
„ plicable ; ou bien n'eſt-ce pas plutôt, ſi je puis
„ parler de la ſorte, un reſte de lui-même ; une
„ ombre de ce qu'il étoit dans ſon origine ; un
„ édifice ruiné, qui dans ſes maſures renverſées,

„ conſerve encore quelque choſe de la beauté &
„ de la grandeur de ſa premiere forme? Il eſt
„ tombé en ruine par ſa volonté dépravée; le
„ comble eſt abattu ſur les murailles, & ſur le
„ fondement: mais qu'on remue ces ruines, on
„ trouvera dans les reſtes de ce bâtiment renverſé
„ & les traces des fondations, & l'idée du premier
„ deſſein, & la marque de l'architecte „. *Boſſuet.*

Ce tableau eſt grand & juſte dans toutes ſes proportions: il faut ſeulement retrancher *par ſa volonté dépravée*; car ces mots ne ſauroient ſe dire d'un édifice; & cependant la regle, pour ſoutenir une figure, eſt de ne rien ajouter qui ne ſoit dans l'analogie du premier trope. Voici un exemple où cette loi eſt bien obſervée.

Il faut que Mme de la Garde ait de bonnes raiſons pour ſe porter à l'extrémité de s'atteler avec quelqu'un: je le croyois libre, & ſautant & courant dans un pré; mais enfin il faut venir au timon, & ſe mettre ſous le joug comme les autres. Sévigné.

Je vais ajouter pluſieurs exemples de figures mal préparées ou mal ſoutenues, afin que vous appreniez à éviter des fautes, dont les meilleurs écrivains ne ſe garantiſſent pas toujours.

Tantôt il s'oppoſe à la jonction de tant de ſecours amaſſés, & rompt le cours de tous ces torrens qui auroient inondé la France. Tantôt les défait & les diſſipe par des combats réitérés. Tantôt il les repouſſe au-delà de leurs rivieres. Fléchier.

On ne défait pas des torrens, on ne les diſſipe pas par des combats; on ne les repouſſe pas au-delà de leurs rivieres. Cette figure eſt donc mal ſoutenue.

Votre raiſon qui n'a jamais *flotté*
Que dans le trouble & dans l'obſcurité,
Et qui *rampant* à peine ſur la terre,
Veut s'élever au deſſus du tonnerre ?
Au moindre *écueil* qu'elle trouve ici bas,
Bronche, trébuche & tombe à chaque pas :
Et vous voulez, fiers de cette *étincelle*,
Chicaner Dieu ſur ce qu'il lui révéle ?

Rouſſeau.

Quand on conſidere la raiſon comme une étincelle, peut-on dire qu'elle flotte : ſi elle flotte, peut-on dire qu'elle rampe : enfin ſi elle rampe, bronche-t-elle, trébuche-t-elle, tombe-t-elle au moindre écueil ? Ce n'eſt-là qu'une confuſion de figures.

Je ne doute point que le public ne ſoit étourdi & fatigué d'entendre depuis quelques années de vieux corbeaux croaſſer autour de ceux qui d'un vol libre *& d'une* plume légere *ſe ſont élevés à quelque gloire par leurs écrits. Ces oiſeaux lugubres ſemblent par leurs cris continuels leur vouloir imputer le décri univerſel où tombe néceſſairement tout ce qu'ils expoſent au grand jour de l'impreſſion ; comme ſi on étoit cauſe qu'ils manquent de force & d'haleine, ou qu'on dût être reſponſable de cette médiocrité* répandue *ſur leurs ouvrages.* La Bruyere.

Voilà des oiſeaux, des aîles, des plumes, des ouvrages, des écrits expoſés au jour de l'impreſſion, qui ne ſont rien moins qu'une figure ſoutenue.

Dieu redreſſe, *quand il lui plaît, le ſens égaré.* Boſſuet.

Ramène eût, ce me ſemble, été mieux que *redreſſe.*

Juſques au bord, au crime ils conduiſent nos pas;
Ils nous le font commettre, & ne l'excuſent pas.
Racine.

Commettre & *excuſer* ne peuvent s'aſſocier avec un crime repréſenté comme un précipice, ſur le bord duquel nos pas ſont conduits.

Finiſſons par une figure bien ſoutenue.

A peine du limon où le vice m'engage,
J'arrache un pié timide & ſors en m'agitant,
Que l'autre m'y reporte & s'embourbe à l'inſtant.
Deſpréaux.

Vous voyez par ces exemples qu'une figure a beſoin d'être préparée, toutes les fois que le terme ſubſtitué n'a pas une analogie aſſez ſenſible avec celui qu'on rejette. Vous voyez auſſi qu'une figure eſt ſoutenue, lorſque vous conſervez la même analogie dans tous les termes que vous employez.

CHAPITRE VIII.

Conſidérations ſur les tropes

VOUS ſavez, Monſeigneur, comment les mêmes noms ont été tranſportés des objets qui tombent ſous les ſens, à ceux qui leur échappent. Vous avez remarqué qu'ils ſont encore en uſage dans l'une & l'autre acception, & qu'il y en a qui ſont devenus les noms propres des choſes, dont ils avoient d'abord été les ſignes figurés.

Les premiers, tels que le *mouvement* de l'ame, ſon *penchant*, ſa *réflexion*, donnent un corps à des choſes qui n'en ont pas. Les ſeconds, tels que la *penſée*, la *volonté*, le *deſir*, ne peignent plus rien, & laiſſent aux idées abſtraites cette ſpiritualité, qui les dérobe aux ſens. Mais ſi le langage doit être l'image de nos penſées, on a perdu beaucoup, lorſqu'oubliant la premiere ſignification des mots, on a effacé juſqu'aux traits qu'ils donnoient aux idées. Toutes les langues ſont en cela plus ou moins défectueuſes; toutes auſſi ont des tableaux plus ou moins conſervés.

Voulez-vous, Monſeigneur, en ſentir les beautés? Il faut vous accoutumer de bonne heure à ſaiſir cette analogie, qui fait paſſer les mots par différentes acceptions; il faut apprendre à voir les couleurs où elles ſont. *Dur*, par exemple, ſignifie dans le propre un corps dont les parties réſiſtent aux efforts qu'on fait pour les ſéparer; &

cette idée de réſiſtance l'a fait étendre à bien d'autres uſages : c'eſt cette idée qui eſt le fondement de l'analogie. Ainſi ce mot repréſente un homme ſévère, *dur à lui-même*, *dur aux autres* ; inſenſible, *cœur dur* ; qui ne peut rien apprendre, *tête dure*, inflexible, *aux cris* ; chagrinant, *cela m'eſt bien dur*, &c. Vous pouvez remarquer une grande différence entre *chagrinant* & *qui ne peut rien apprendre* : mais vous voyez que dès qu'on ſait la ſignification propre au mot *dur* & à ceux auxquels on le joint, l'analogie montre ſenſiblement le ſens de la figure.

Si l'on ne ſaiſit pas cette analogie, la plupart des beautés du langage échappent. On ne voit plus dans les termes figurés, que des mots choiſis arbitrairement pour exprimer certaines idées. *Examen*, par exemple, un François n'apperçoit que le nom propre d'une opération de l'ame : un Latin y attachoit la même idée, & voit de plus une image, comme nous dans *penſer* & *balancer*. Il en eſt de même des mots *ame* & *anima*, *penſée* & *cogitatio*.

Souvent le fil de l'analogie eſt ſi fin, qu'il échappe, ſi l'on n'a pas de la vivacité dans l'imagination, de la juſteſſe & de la fineſſe dans l'eſprit. C'eſt en cela que conſiſte le goût.

Un des devoirs de l'écrivain, c'eſt de rendre ce fil facile à ſaiſir, & pour cela il doit ſe faire une loi de tirer ſes figures des objets familiers à ceux pour qui il écrit. Tels ſont les arts, les coutumes, les connoiſſances communes, les préjugés reçus, toutes les choſes que l'uſage met dans le commerce.

Les objets ſont nobles ou bas, triſtes ou riants, &c.

&c. & il ſemble qu'avec leurs noms on tranſporte leurs qualités. Mais tous les peuples n'ont pas les mêmes uſages, les mêmes préjugés; tous n'ont pas fait les mêmes progrès dans les arts & dans les ſciences. Voilà pourquoi les mêmes figures ne ſont pas reçues dans toutes les langues, & celles qui ſont communes à pluſieurs, n'ont pas dans chacune le même caractere. Mais chaque langue doit s'aſſujettir au principe de la plus grande liaiſon des idées: ſi les plus parfaites s'en écartent, elles ne le ſont pas encore aſſez.

Une langue n'eſt riche, qu'autant que le peuple a plus de goût, que les arts & les ſciences ſe ſont perfectionnés, & que les connoiſſances, en tout genre, ſont plus répandues.

Mais il eſt à ſouhaiter que les arts, les ſciences & le langage faſſent leurs progrès enſemble. Si un peuple, à peine ſorti de la barbarie, vouloit ſubitement cultiver les arts & les ſciences, il ſeroit obligé d'emprunter de ſes voiſins & les connoiſſances & les mots. Les expreſſions, qui ſeroient des figures pour les peuples, chez qui il les auroit priſes, ne ſeroient donc pour lui que des noms propres, qui ne peindroient rien. C'eſt le défaut où ſont tombées les langues modernes, qui ont emprunté des langues mortes, & qui empruntent continuellement les unes des autres. La langue la plus parfaite, ſeroit celle qui, ſans rien emprunter d'aucune autre, auroit ſuivi les progrès d'un peuple éclairé.

De tout ce que nous avons dit, il réſulte que les avantages des tropes ſont, premiérement, de déſigner les choſes qui n'auroient pas de nom: ſecondement, de donner du corps & des couleurs à

celles qui ne tombent pas ſous les ſens ; enfin de faire prendre à chaque penſée le caractere qui lui eſt propre.

Les rhéteurs diſent qu'il ne faut faire uſage des figures, que pour répandre de la clarté ou de l'agrément, & qu'il faut ſur-tout éviter de les prodiguer. Mais ceux qui en abuſent davantage, ont-ils donc deſſein de les prodiguer ? veulent-ils être obſcurs, ou choquer le lecteur ? D'ailleurs, qu'eſt-ce que prodiguer les figures ? Ceux qui donnent ces conſeils vagues, ne ſavent donc pas combien dans l'origine tout langage eſt figuré. Je dis, au-contraire, qu'on ne ſauroit trop les multiplier : mais j'ajoute qu'il eſt eſſentiel de ſe conformer toujours à la liaiſon des idées.

CHAPITRE IX.

Des tours qui ſont propres aux maximes & aux principes.

IL ſemble que, dans le langage, on ne fait que ſubſtituer les expreſſions les unes aux autres. Nous avons vu les idées ſenſibles à la place des idées abſtraites, & nous allons voir les idées abſtraites à la place des idées ſenſibles. Chacun de ces tours a ſa beauté, s'il eſt employé à-propos.

Les idées abſtraites ne ſont ſouvent que le réſultat de pluſieurs choſes ſenſibles. Ce ſont des extraits, qui repréſentent pluſieurs idées à-la-fois. Elles ont l'avantage de la préciſion, & il ne leur manque rien, ſi elles y joignent la lumiere. Les principes & les maximes ne ſe forment que de ces ſortes d'idées.

Une maxime ou un principe eſt un jugement, dont la vérité eſt fondée ſur le raiſonnement ou ſur l'expérience. Au lieu de dire que nous nous laiſſons toujours ſéduire par les objets que nous deſirons avec paſſion, que nous nous en exagérons la bonté & la beauté, que nous nous en diſſimulons les défauts, & que nous ne nous doutons point des erreurs où ils nous font tomber : on dira en deux mots avec la Rochefoucault, *l'eſprit eſt la dupe du cœur*. Lorſque vous étiez avec les femmes, combien n'aviez-vous pas de défaut? Vous les excuſiez cependant, comme vous les blâmez aujourd'hui.

Vous penſiez être charmant, & votre foible raiſon étoit la dupe de votre cœur gâté.

Les maximes ſont d'un grand uſage en morale & en politique : elles expriment la profondeur de celui qui écrit, parce qu'elles ſuppoſent ſouvent beaucoup d'expérience, de réflexions fines, & de grandes lectures. Elles plaiſent au lecteur parce qu'elles le font penſer : c'eſt une lumiere qui éclaire tout-à-coup un grand eſpace.

Vous avez bien peu d'expérience, Monſeigneur, & parce que vous n'avez que ſept ans, & parce que vous êtes prince : car les princes en ont plus tard que les autres hommes. Je ne dois donc pas multiplier les exemples : mais un petit nombre ſuffira pour vous faire connoître le caractere des maximes & les tours qui leur ſont propres.

Principe & *maxime* ſont deux mots ſynonymes : ils ſignifient tous deux une verité qui eſt le précis de pluſieurs autres : mais celui-là s'applique plus particuliérement aux connoiſſances théoriques, & celui-ci aux connoiſſances pratiques. *Toutes nos connoiſſances viennent des ſens* ; voilà un principe : il éclaire notre eſprit ; mais il ne nous inſtruit point de ce que nous devons faire. Une maxime, au-contraire, nous montre nos devoirs, & voici la plus générale : *nous ne devons faire à autrui que ce que nous voudrions qui nous fût fait.* La théorie & la pratique tiennent ſi fort l'une à l'autre, que vous trouverez des vérités qu'on pourra mettre indifféremment parmi les maximes ou parmi les principes. C'eſt pourquoi ces deux mots ſe confondent ſouvent : la différence néanmoins eſt ſenſible.

Les maximes, quoique règles de conduite, ne montrent pas toujours ce qu'on doit faire ; ce n'eſt ſouvent qu'une obſervation ſur la maniere générale de ſentir & d'agir. Telle eſt celle que je vous ai donnée pour premier exemple, *l'eſprit eſt la dupe du cœur* : telle encore celle-ci, *on a beſoin d'être averti pour bien voir.* Ce ne ſont pas là des règles de ce que vous devez faire ; ce ſont cependant des leçons de conduite : car la premiere vous apprend comment vous vous trompez ; & la ſeconde comment vous pouvez ſortir de l'ignorance. Toute obſervation qui tient plus à la pratique eſt une maxime : toute obſervation qui tient plus à la théorie eſt un principe.

Quand on établit des principes ou des maximes, on s'exprime en ſi peu de mots, & l'on conſidere les choſes d'une vue ſi générale, que ſouvent les mêmes jugemens paroiſſent vrais & faux tout-à-la-fois. La Rochefoucault a dit, *qu'on n'eſt jamais ſi heureux ni ſi malheureux qu'on s'imagine.* Cela eſt vrai, mais il ſeroit vrai de dire auſſi, *qu'on eſt toujours auſſi heureux & auſſi malheureux qu'on ſe l'imagine.* La Rochefoucault n'a égard qu'aux cauſes extérieures de notre bonheur ou de notre malheur, & ſa penſée eſt qu'il n'y en a jamais autant que nous l'imaginons. Je conſidére, au-contraire, le bonheur ou le malheur dans le ſentiment ; &, en ce ſens, il eſt évident que nous en avons autant que nous nous imaginons en avoir.

Ce ſeroit là, Monſeigneur, le plus petit défaut des principes & des maximes, s'il étoit toujours auſſi facile d'en ſaiſir le vrai ſens : mais ce défaut eſt la ſource d'une infinité d'abus que vous

connoitrez lorſque vous étudierez l'hiſtoire de l'eſprit humain. Cependant on ne ſauroit ſe paſſer de ces expreſſions abrégées : vous pouvez déja comprendre que ſans elles, les facultés de l'entendement ſe développeroient difficilement, & auroient beaucoup moins d'exercice ; & vous reconnoitrez davantage leur utilité, à meſure que vous acquerrerez plus de connoiſſances.

Dès que vous connoiſſez la nature des principes & des maximes, vous voyez combien l'expreſſion en doit être ſimple. Il ne s'agit pas de peindre ni d'exprimer aucun ſentiment ; il ne faut que de la lumiere. *Il eſt dangereux d'écouter les louanges*, eſt une maxime : voici des vers où elle eſt renfermée ; mais elle y prend un autre tour.

Que c'eſt un dangereux poiſon
Qu'une délicate louange !
Hélas ! qu'aiſément il dérange
Le peu que l'on a de raiſon !

Chaulieu.

Ce n'eſt pas-là le tour d'une maxime, c'eſt le ſentiment d'un homme qui réfléchit ſur une maxime.

Prenez garde, dans une maxime, de jouer ſur les mots comme la Bruyere dans celles-ci : *Un caractere bien fade eſt de n'en avoir aucun.* Pourquoi ne pas dire ſimplement : c'eſt une choſe bien fade, que de n'avoir point de caractere ?

CHAPITRE X.

Des tours ingénieux.

J'ENTENDS par tours ingénieux, les bons mots, les traits, les saillies, les pensées fines & délicates. Leur caractere est la gaîté : tantôt ils expriment des vérités agréables aux personnes à qui l'on parle, tantôt ils répandent le ridicule.

La gaîté ne plaît qu'autant qu'elle est naturelle. C'est pourquoi l'expression en doit être fort simple. Celui qui travaille pour badiner, ne badine pas ; il est froid du moins, s'il n'est ridicule.

Souvent un tour ingénieux n'est qu'une métaphore. A la mort du maréchal de Turenne, Louis XIV fit une promotion de plusieurs maréchaux de France, & Madame Cornuel dit : *il croit nous donner la monnoie de Mr. de Turenne.*

Un tour ingénieux peut être un tableau agréable.

„ Madame de Brissac avoit aujourd'hui la co-
„ lique ; elle étoit au lit, belle & coëffée à coëf-
„ fer tout le monde. Je voudrois que vous eus-
„ siez vu ce qu'elle faisoit de ses douleurs, &
„ l'usage qu'elle faisoit de ses yeux, & des
„ cris, & des bras, & des mains qui traînoient
„ sur sa couverture ; & les situations & la com-
„ passion qu'elle vouloit qu'on eût... en vérité
„ vous êtes une vraie pitaude, quand je songe

„ avec quelle ſimplicité vous êtes malade. *Sé-*
„ *vigné.* „

Je ne relève pas les négligences que Madame de Sévigné s'eſt permiſes. Il ſuffit que ce tableau ſoit ingénieux, & peut-être plus de correction l'eût gâté.

Un mot peut être ingénieux par une alluſion, lorſque ce qu'on dit, fait entendre ce qu'on ne dit pas. Madame de Sévigné en rapporte un du comte de Grammont. „ Vous connoiſſez, dit-elle, l'Anglée: il eſt fier & familier au poſſible: il jouoit l'autre jour au brelan avec le comte de Grammont, qui lui dit, ſur quelques manieres un peu libres: „ *Mr. de l'Anglée, gardez ces familiarités-là pour quand vous jouerez avec le roi.*

Madame Cornuel attendoit dans la premiere antichambre d'un homme de fortune. Quelqu'un lui en témoigna ſon étonnement. *Laiſſez-moi-là*, dit-elle; *je ſerai bien avec eux, tant qu'ils ne ſeront que laquais.*

Le cardinal de Richelieu rencontrant le duc d'Epernon ſur l'eſcalier du Louvre, lui demanda s'il n'y avoit rien de nouveau: *non*, dit le duc, *ſinon que vous montez & que je deſcends.*

Racine avoit été enterré à Port-Royal, & le comte de Roucy dit: *de ſon vivant il ne ſe ſeroit pas fait enterrer-là.*

Un bon mot n'eſt quelquefois qu'une réponſe fort ſimple, mais à laquelle on ne s'attendoit pas.

Le cardinal de Richelieu ayant rétabli la penſion de Vaugelas, lui dit: „ Vous n'oublierez pas dans le dictionnaire le mot de penſion: „

Non, Monseigneur, dit Vaugelas, *& encore moins celui de reconnoissance.*

Le marquis de Seignelai demanda au doge de Gènes ce qu'il trouvoit de plus singulier à Versailles : *c'est de m'y voir*, répondit le doge.

Le cardinal de Polignac, parlant du miracle de St. Denis, appuyoit beaucoup sur ce qu'il y a deux lieues de Paris à St. Denis : *Monseigneur*, dit une femme d'esprit, *il n'y a que le premier pas qui coûte.*

Un tour ingénieux peut n'être qu'une réflexion plaisante. Telle est celle-ci de Madame de Sévigné : *il n'y a rien qui ruine comme de n'avoir point d'argent.* Il peut même ne se trouver que dans une expression, qui surprend par sa nouveauté, & qu'on approuve à cause de sa justesse. Madame de Sévigné dit à sa fille : *la bise de Grignan me fait mal à* votre *poitrine.*

Il seroit inutile de multiplier davantage les exemples. Ceux-là vous convaincront suffisamment des connoissances qui vous manquent pour sentir la finesse de ces sortes de tours, & ils prépareront votre esprit à ce discernement qui vous rendra un jour capable d'en juger. Ce sera à l'usage du monde & à la lecture des bons écrivains, à développer à cet égard vos dispositions. Je ne puis vous montrer encore ces choses que dans une perspective fort éloignée : ce sont des semences que je jette dans votre esprit, & pour qu'elles y germent un jour, il me suffira de vous prévenir de bonne heure contre le mauvais goût. Ce sera l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE XI.

Des tours précieux ou recherchés.

IL y a des écrivains qui paroiſſent craindre de dire tout ce que le monde penſe, & ſur-tout de le dire avec des expreſſions qui ſont dans la bouche de tout le monde. Ils aiment ces tours précieux, qui ne ſont que l'art d'embarraſſer une penſée commune, pour lui donner un air de nouveauté & de fineſſe. Mr. de Fontenelle en eſt un exemple d'autant plus étonnant, qu'il avoit l'eſprit juſte, lumineux & méthodique. Il s'étoit fait à ce ſujet un principe bien extraordinaire : il croyoit, & je lui ai ſouvent entendu dire, qu'il y a toujours du faux dans un trait d'eſprit, & qu'il faut qu'il y en ait. C'eſt pourquoi il cherchoit à s'envelopper, lorſqu'il écrivoit ſur des choſes de pur agrément : lui qui traitoit les matieres philoſophiques avec tant de lumiere, qui connoiſſoit mieux que perſonne l'art de les mettre à la portée du commun des lecteurs, & qui, par ce talent, a contribué à la célébrité de l'académie des Sciences, comme les bons hiſtoriens à celle de leurs héros. Mais ces écarts ſont les ſeuls qu'il ſe ſoit permis. Sage d'ailleurs dans ſes ouvrages, comme dans ſa conduite ; aimable dans la ſociété par ſes mœurs & une ſupériorité d'eſprit dont il ne ſe prévaloit pas, ſa mémoire eſt reſpectable à tous ceux qui l'ont connu.

Il eſt aſſez ordinaire d'imiter les grands hommes dans ce qu'ils ont de défectueux. On contrefait aiſément une démarche contrainte, on copie difficilement celle qui eſt naturelle. Vous êtes dans l'âge, Monſeigneur, où l'on eſt convaincu de cette vérité par ſa propre expérience : il faut au moins que je vous rende utile une vérité que vous ſavez ſi bien.

Ce qui nous environne, nous fait ombre. Voilà un tour aſſez obſcur : l'expreſſion eſt-elle au propre ou au figuré ? Veut-on dire que ce qui nous environne, nous couvre de ſon ombre, ou s'il eſt à notre égard ce que les ombres ſont aux figures d'un tableau ? En paroiſſons-nous plus ; ou en paroiſſons-nous moins ? Eſt-ce à notre avantage, ou à notre déſavantage ? Il n'eſt pas douteux qu'il ne faille une ſorte de fineſſe pour démêler le ſens de cette expreſſion. Continuez donc & dites :

Les grands mérites qui ſont éloignés, ne nous découvrent pas notre petiteſſe. Au lieu d'expliquer tout-uniment l'effet des mérites qui ſont proche de nous, vous le donnez à deviner, en diſant ce que ne font pas les mérites éloignés. Votre penſée commence à devenir moins obſcure. Achevez donc & dites : *celui qui la joint, la meſure & la montre.*

On ne voit pas beaucoup de rapport entre ces deux propoſitions : *ce qui nous environne nous fait ombre* ; & *les mérites qui nous environnent, montrent notre petiteſſe.* Mais moins on apperçoit ce rapport, plus on ſuppoſe de fineſſe. Si vous vous étiez contenté de dire : *le mérite de ceux qui nous*

approchent, fait voir combien nous en avons peu. Le tout eût été auſſi commun que la penſée.

On pourroit parler ainſi à une femme :

» Il y a longtems, madame, que j'aurois pris » la liberté de vous déclarer mon amour, ſi vous » aviez le loiſir de m'entendre ; mais vous êtes » occupée par je ne ſais combien d'autres ſoupi- » rans, & j'ai jugé à-propos de me taire ; il » pourra arriver un moment plus favorable, où » je haſarderai de parler. »

Mais un peu d'obſcurité & de contradiction dans les termes donneroit à ce langage un faux air d'eſprit & de fineſſe. On dira donc :

» Il y a longtems que j'aurois pris la liberté » de vous aimer, ſi vous aviez le loiſir d'être » aimée de moi : mais vous êtes occupée par je » ne ſais combien d'autres ſoupirans. J'ai jugé » à-propos de vous garder mon amour : il pourra » arriver quelque tems plus favorable, où je le » placerai. »

Ce n'eſt pas prendre une liberté que d'aimer une perſonne aimable ; mais c'eſt en prendre une que de lui déclarer ſon amour. En confondant ces deux choſes, vous mêlez le vrai & le faux : voilà l'art.

Suppoſer qu'une perſonne n'a pas le loiſir d'être aimée, c'eſt encore ſuppoſer faux, & il faut une ſorte de fineſſe, pour comprendre que cela veut dire, qu'une femme n'a pas le tems d'écouter un amant.

Enfin, garder un amour pour un autre tems, c'eſt proprement n'avoir point d'amour. On ſe fait donc gré de deviner que cela ſignifie, qu'on réſerve ſa déclaration pour un autre tems.

Voici tout le ſecret de ces tours recherchés. Prenez une penſée commune, exprimez-la d'abord avec obſcurité, devenez enſuite votre commentateur : vous avez le mot de l'énigme ; mais ne vous hâtez pas de la prononcer ; faites-le deviner, & vous paroîtrez penſer d'une maniere fort neuve & fort fine.

Souvent le précieux n'eſt que dans un ſeul mot ; & cela a lieu lorſqu'une métaphore réveille des acceſſoires qui obſcurciſſent une penſée. On dira fort bien : *les réflexions ſont la nourriture de l'ame* ; mais on paroîtra recherché, ſi l'on dit : *les réflexions ſont les mets friands de l'ame.* On entend par *mets friands* des ragoûts qui ſont moins faits pour nourrir, & ſurtout pour nourrir ſainement que pour flatter le goût. L'abbé Girard, qui emploie cette métaphore, veut faire entendre que l'ame aime les réflexions ; & c'eſt un acceſſoire qu'il ſeroit bon d'exprimer : mais le tour qu'il choiſit eſt précieux, parce qu'il abandonne une métaphore reçue, pour chercher cet acceſſoire dans une figure où l'idée de nourriture ſe montre à peine.

La Motte dit : *qu'une haie eſt le ſuiſſe d'un jardin* ; & il veut dire qu'elle en défend l'entrée.

Quelqu'un a dit encore : *donner une attitude meſurée à ſon ſtyle*, pour dire, *écrire* ſenſément, avec réflexion.

Se promener par les ſiecles paſſés, pour apprendre l'hiſtoire. Mais il eſt inutile d'accumuler les exemples, après ce que nous avons dit ſur les tropes.

Il y a des écrivains qui veulent toujours être énergiques & ingénieux : ils croiroient ne pas bien

écrire, s'ils ne terminoient pas chaque article par un trait ou par une maxime, & dès la premiere ligne on voit qu'ils préparent le mot par lequel ils veulent finir. Ils font continuellement violence à la liaiſon des idées : leur ſtyle eſt monotome, contraint, embarraſſé. Toutes leurs phraſes, toutes leurs périodes paroiſſent jetées au même moule : ils n'ont abſolument qu'une maniere. Quelqu'ingénieux que ſoient les traits, quelque préciſion qu'aient les maximes, il ne faut les employer qu'autant que la liaiſon des idées les amène : ils doivent naître du fond du ſujet.

Il y a des écrivains qui aiment à prodiguer l'ironie. Cette figure a fait le ſuccès paſſager des lettres de Voiture, qu'on ne lit plus. On ſe laſſe enfin de ce qui eſt recherché ; & rien ne l'eſt plus que de dire toujours le contraire de ce qu'on veut faire entendre. C'eſt le langage, Monſeigneur, de ceux qui vous diſent que vous êtes un prince charmant. Vous voyez par ce ſeul exemple, combien l'ironie eſt froide, pour peu qu'elle ſoit déplacée.

CHAPITRE XII.

Des tours propres aux ſentimens.

IL y a pour chaque ſentiment un mot propre à en réveiller l'idée : tels ſont *aimer*, *haïr*. Quand je dis donc, *j'aime*, *je hais*, j'exprime un ſentiment : mais c'eſt l'expreſſion la plus foible.

En changeant la forme du diſcours, on modifie le ſentiment, & l'on le rend avec plus de vivacité. *Si je l'aime*, *ſi je le hais ?* exprime combien on aime, combien l'on hait. *Moi*, *je ne l'aimerois pas ? moi*, *je ne le haïrois pas ?* fait ſentir combien on croit avoir de raiſons d'aimer ou de haïr.

Une ame qui ſent, ne cherche pas la préciſion : elle analyſe au-contraire juſques dans le moindre détail : elle ſaiſit des idées qui échapperoient à tout autre, & elle aime à s'y arrêter. C'eſt ainſi que Madame de Sévigné développe tout ce que l'amour qu'elle avoit pour ſa fille, lui faiſoit éprouver. En voici quelques exemples :

Ah ! mon enfant, que je voudrois bien vous voir un peu, vous entendre, vous embraſſer, vous voir paſſer, ſi c'eſt trop que le reſte !

Hélas ! c'eſt ma folie que de vous voir, de vous parler, de vous entendre, je me dévore de cette envie, & du déplaiſir de ne vous avoir pas aſſez écoutée : pas aſſez regardée.

Je vous cherche toujours, & je trouve que tout me manque, parce que vous me manquez. Mes

yeux qui vous ont tant rencontrée, depuis quatorze mois, ne vous trouvent plus... Il me semble que je ne vous ai pas assez embrassée en partant. Qu'avois-je à ménager ? Je ne vous ai point assez dit combien je suis contente de votre tendresse ; je ne vous ai point assez recommandée à M. de Grignan.

Je n'ai pas encore cessé de penser à vous, depuis que je suis arrivée, & ne pouvant contenir tous mes sentimens, je me suis mise à vous écrire au bout de cette petite allée sombre que vous aimiez, assise sur ce siege de mousse, où je vous ai vue quelquefois couchée. Mais, ô mon Dieu ! où ne vous ai-je point vue ici ?

Je lisois votre lettre vîte par impatience, & je m'arrêtois tout court, pour ne pas la dévorer si promptement : je la voyois finir avec douleur.

Dès que j'entends quelque chose de beau, je vous souhaite.

Si vous considérez séparement ces morceaux que je viens de rassembler, vous jugerez que le langage en est simple, & qu'il exprime le sentiment par des idées, qui ne peuvent se trouver que dans une ame qui sent. Aussi ces morceaux sont-ils épars dans plusieurs lettres de Madame de Sévigné. Mais lorsque je les rapproche ; & que je vous les fais lire de suite, vous remarquez une profusion trop recherchée ; & cette affectation, qui paroît rendre suspect l'amour de Madame de Sévigné pour sa fille, affoiblit l'expression de ses sentimens. Cette profusion seroit donc un défaut, si on la trouvoit dans quelqu'une de ses lettres.

Madame de Sévigné feroit une plus grande faute

faute, ſi elle s'arrêtoit ſur des circonſtances, qui doivent échapper à une ame qui ſent, & qui demanderoient, pour être remarquées, une ame qui réfléchit. En voici un exemple :

Je cours toute émue, je trouve cette pauvre tante toute froide, & couchée ſi à ſon aiſe, que je ne crois pas que depuis ſix mois elle ait eu un moment ſi doux, que celui de ſa mort : elle n'étoit quaſi point changée à force de l'avoir été auparavant. Je me mis à genoux, & vous pouvez penſer ſi je pleurai abondamment, en voyant ce triſte ſpectacle. Sévigné.

Le ſpectacle d'une mort qui fait répandre des larmes, permet-il cette remarque? *couchée ſi à ſon aiſe, que je ne crois pas que depuis ſix mois elle ait eu un moment ſi doux que celui de ſa mort.*

Un ſentiment eſt mieux exprimé, quand nous appuyons avec force ſur les raiſons qui le produiſent en nous.

Lorſqu'Abner repréſente les entrepriſes dont Mathan & Athalie ſont capables, Joad pouvoit répondre : *je les mépriſe, & ne les crains point.* Il pouvoit employer des formes plus propres au ſentiment, & ſe récrier : *moi, je les craindrois? Moi, je ſuccomberois ſous les coups de Mathan ou d'Athalie?* Enfin il pouvoit dire : *je crains Dieu, & je n'ai pas d'autre crainte.* Mais avant d'exprimer ce ſentiment, il expoſe les raiſons qu'il a de mettre ſa confiance en Dieu.

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait auſſi des méchants arrêter les complots ;
Soumis avec reſpect à ſa volonté ſainte,
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai pas d'autre crainte.

Le dernier vers eſt très-ſimple. Il eſt beau par lui-même, il l'eſt encore parce que ſa ſimplicité contraſte avec le tour figuré des deux premiers. Enfin il reçoit des vers qui le précédent une force qu'il n'auroit pas, s'il étoit ſeul, parce qu'alors on ne verroit pas ſi ſenſiblement combien la confiance de Joad eſt fondée.

Les détails de tous les effets d'une paſſion ſont encore l'expreſſion du ſentiment. Hermione dit à Pyrrhus :

Je ne t'ai point aimé, cruel ? Qu'ai-je dont fait ?
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes ?
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces ?
J'y ſuis encor, malgré tes infidelités,
Et malgré tous nos Grecs honteux de mes bontés.
Je leur ai commandé de cacher mon injure.
J'attendois en ſecret le retour d'un parjure,
J'ai cru que tôt ou tard, à ton devoir rendu,
Tu me rapporterois un cœur qui m'étoit dû.
Je t'aimois inconſtant, qu'aurois-je fait fidelle ?
Et même, en ce moment, où ta bouche cruelle
Vient ſi tranquillement m'annoncer le trépas,
Ingrat ! je doute encor ſi je ne t'aime pas.

L'interrogation contribue encore à l'expreſſion des ſentimens : elle paroît être le tour le plus propre aux reproches. C'eſt auſſi celui que Racine met dans la bouche de Clytemneſtre, lorſqu'elle s'exhale en reproches contre Agamemnon.

Quoi ! l'horreur de ſouſcrire à cet ordre inhumain
N'a pas, en le traçant, arrêté votre main !
Pourquoi feindre à nos yeux une fauſſe triſteſſe ?
Penſez vous par des pleurs prouver votre tendreſſe ?

Où ſont-ils les combats que vous avez rendus ?
Quels flots de ſang pour elle avez vous répandus ?
Quel débris parle ici de votre réſiſtance ?
Quel champ couvert de morts me condamne au ſilence ?
Voilà par quels témoins il falloit me prouver,
Cruel ! que votre amour a voulu la ſauver.
Un oracle fatal ordonne qu'elle expire :
Un oracle dit-il tout ce qu'il ſemble dire ?
Le ciel, le juſte ciel, par le meurtre honoré,
Du ſang de l'innocence eſt-il donc altéré ?

L'ironie donne encore plus de force aux reproches. Hermione dit à Pyrrhus :

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice,
J'aime à voir que du moins vous vous rendiez juſtice ;
Et que voulant bien rompre un nœud ſi ſolemnel,
Vous vous abandonniez au crime en criminel.
Eſt-il juſte après tout qu'un conquérant s'abaiſſe
Sous la ſervile loi de garder ſa promeſſe ?
Non, non : la perfidie a de quoi vous tenter ;
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
Quoi ! ſans que ni ſerments ni devoir vous retienne,
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne ?
Me quitter, me reprendre, & retourner encor,
De la fille d'Hélene à la veuve d'Hector ?
Couronner tour-à-tour l'eſclave & la princeſſe,
Immoler Troye aux Grecs, au fils d'Hector la Grece.
Tout cela part d'un cœur toujours maître de ſoi,
D'un héros, qui n'eſt point eſclave de ſa foi.

Quelquefois le langage du ſentiment eſt rapide : c'eſt une exclamation qui tient lieu d'une phraſe entiere. Œnone, au lieu de dire : *nous ſommes*

au déſeſpoir ; ce crime eſt horrible ; cette race eſt déplorable, s'écrie :

O déſeſpoir ! ô crime ! ô race déplorable !

O vanité ! dit Boſſuet, *ô néant* ! *ô mortels ignorans de leurs deſtinées* ! Il ne dit pas : *tout n'eſt que vanité, tout n'eſt que néant, les mortels ſont ignorans de leurs deſtinées.*

Je n'oublierai pas, Monſeigneur, de vous rapporter un exemple, où vous verrez le ſentiment le plus grand, exprimé de la maniere la plus ſimple.

Le même boulet qui ôta la vie à M. de Turenne, emporta le bras à M. de Saint-Hilaire, lieutenant-général de l'artillerie. Son fils accourt à lui tout en larmes ; mais ce général lui montre M. de Turenne, & lui dit : *voilà, mon fils, celui qu'il faut pleurer.*

Le *qu'il mourut* de Corneille eſt un trait que vous connoiſſez. Mais, ſans multiplier davantage les exemples, il ſuffit de remarquer qu'il faut diſtinguer trois langages : celui des traits d'eſprit, celui des maximes, & celui du ſentiment. Le premier parle à l'imagination, le ſecond à la réflexion, & le troiſieme à une ame qui n'eſt que ſenſible, à une ame qui, pour le moment, en quelque ſorte ſans imagination, ſans réflexion, eſt incapable du plus petit raiſonnement. Il faut donc éviter d'exprimer le ſentiment par un tour propre aux traits ou aux maximes : c'eſt ce que M. de Fontenelle n'a pas fait dans ces vers :

Je ne crains rien pour moi, vous êtes immortelle.
Il ne faut pas aimer quand on a le cœur tendre.

Le premier eſt un trait à la place du ſentiment; le ſecond eſt le tour d'une maxime qui veut être ingénieuſe.

Remarquez, Monſeigneur, qu'on ne prononce pas de la même maniere un trait, une maxime, un ſentiment. Vous ne prendrez pas le même ton pour dire, *il ne faut pas pleurer celui qui meurt pour ſa patrie*; & pour dire, *quoi! vous me pleureriez mourant pour ma patrie?* Je dis plus: c'eſt que l'attitude de votre corps ne ſera pas la même dans l'un & l'autre cas; vous ne ferez pas les mêmes geſtes.

Voulez-vous donc vous aſſurer d'avoir parlé le langage du ſentiment? conſidérez ſi votre diſcours rend les acceſſoires qu'on devroit lire ſur votre viſage, dans vos yeux & dans tous vos mouvemens. Vous verrez que les tours fins ſuppoſent un viſage qui ne change que pour ſourire à ce qu'il dit; & que les tours de maxime ſuppoſent un viſage tranquille & froid.

Chaque paſſion a ſon geſte, ſon regard, ſon attitude; elle a ſes craintes, ſes eſpérances, ſes peines, ſes plaiſirs. Tout cela varie même ſuivant les circonſtances, & doit avoir un caractere dans le diſcours, comme dans l'action du corps. Si votre ame eſt ſenſible, la langue vous fournira toujours les tours propres au ſentiment.

CHAPITRE XIII.

Des formes que prend le discours, pour peindre les choses, telles qu'elles s'offrent à l'imagination.

VOUS n'ignorez pas, Monseigneur, que nous ne saurions réfléchir sans former des idées abstraites. Vous avez vu qu'en les formant, nous séparons les qualités des objets auxquels elles appartiennent, nous les considérons comme si elles existoient par elles-mêmes, & nous leur donnons une sorte de réalité. C'est pourquoi notre langage paroit leur attribuer les sentimens & les actions des êtres animés: nous disons: *la loi nous ordonne*, *la vertu nous prescrit*, *la vérité nous guide*, &c.

Nous allons plus loin: nous leur donnons un corps & une ame. Aussi-tôt elles agissent comme nous, elles ont nos vues, nos désirs, nos passions. Ces êtres se multiplient sous nos yeux, ils se répandent dans la nature, nous les apostrophons & nous semblons attendre leur réponse.

Nous sommes bien plus fondés à tenir cette conduite par rapport aux objets sensibles. Aussi tous les corps s'animent; tous, jusqu'aux plus bruts, ont leurs desseins; & nos discours ne portent plus que sur des fictions.

Ce langage doit être lié à la situation de l'é-

crivain. Il ne ſauroit s'aſſocier avec le ſang-froid d'un homme qui raiſonne, ou qui analyſe ; il ne convient qu'à une imagination qui eſt vivement frappée d'une idée, & qui la veut peindre.

Flechier pouvoit dire : *les villes que nos ennemis s'étoient déjà partagées, ſont encore dans le ſein de notre empire ; les provinces qu'ils devoient ravager, ont cueilli leurs moiſſons*, &c. Mais cet orateur, ayant l'imagination remplie du tableau des peuples ligués contre la France, & des ſuccès de Turenne, qui diſſipe toutes les armées ennemies, fait une apoſtrophe qui convient parfaitement à la ſituation de ſon ame.

Villes que nos ennemis s'étoient déjà partagées, vous êtes encore dans le ſein de notre empire. Provinces qu'ils avoient déjà ravagées dans le deſir & dans la penſée, vous avez encore recueilli vos moiſſons. Vous durez encore, places que l'art & la nature ont fortifiées, & qu'ils avoient deſſein de démolir ; vous n'avez tremblé que ſous les projets frivoles d'un vainqueur en idée, qui comptoit le nombre de nos ſoldats, & qui ne ſongeoit pas à la ſageſſe de leur capitaine.

Lorſqu'on perſonnifie les êtres moraux, il faut avoir égard aux idées qu'on s'en fait communément, & aux actions qu'on leur attribue : c'eſt à ces deux choſes que tout ce qu'on en dit doit être lié.

La victoire, dit M. de Noyon en parlant de Louis XIV, *aſſervie, & inſéparablement attachée au char de notre conquérant, lui doit encore plus que le tribut qu'elle paie, & ne peut être aſſez reconnoiſſante. Son trophée eſt formé des ar-*

mes des ennemis de Louis le Grand ; ſon front n'eſt couronné que des lauriers qu'il a lui même cueillis ; ſes mains ſont pleines de nos palmes ; la France ſeule empêche la preſcription de ſa gloire oubliée dans les autres nations. Le vainqueur a plus fait pour la victoire qu'il a rendue conſtante, que la victoire n'a fait pour le vainqueur qu'elle rend heureux.

Ces penſées, s'écrie un grammairien, l'abbé de Bellegarde, ſont neuves & bien maniées. Il eſt vrai qu'elles ſont neuves : car on n'a jamais rien imaginé de ſemblable, mais eſt-il vrai que la victoire doive de la reconnoiſſance à un conquérant, parce qu'elle eſt attachée à ſon char, parce qu'elle ne ſe couronne que des lauriers qu'il a cueillis, &c. ? eſt-il vrai que la gloire de la victoire dépende des ſuccès de la France ? Quand Louis XIV eût été battu, y auroit-il eu lieu à la preſcription de cette gloire ; & n'eſt-il pas indifférent à la victoire que ſes lauriers ſoient cueillis chez nous ou chez nos ennemis, que ſes trophées ſoient formés de nos armes ou des leurs ? Enfin, Louis fait-il quelque choſe pour la victoire, lorſqu'il la rend conſtante ? & n'eſt-ce pas la victoire qui fait tout pour lui, lorſqu'elle veut l'être ?

M. de Noyon finit, en diſant que la victoire rend Louis XIV heureux. Ou cela ne veut rien dire, ou cela ſignifie qu'elle s'eſt d'elle-même attachée à ſon char, & qu'elle a voulu le rendre conſtamment ſupérieur à ſes ennemis. C'eſt donc lui qui doit tout à la victoire.

La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles ?
On a beau la prier :
La cruelle qu'elle eſt ſe bouche les oreilles,
Et nous laiſſe crier.
Le pauvre en ſa cabane où le chaume le couvre,
Eſt ſujet à ſes loix ;
Et la garde qui veille aux barrieres du Louvre,
N'en défend pas nos rois.

Que le poëte, dit l'abbé de Gamache, *ſur le fondement qu'il perſonnifie la mort, affecte de paroître ſurpris qu'un prince ne puiſſe ſe défendre contr'elle, ſecouru par ceux qui veillent à ſa garde, c'eſt aſſurément nous marquer qu'il a des idées fort ſingulieres..... Quand Malherbe n'exprimeroit dans ſes vers aucun mouvement de ſurpriſe, ſon aſſertion n'en ſeroit pas moins vicieuſe. On ne peut, ſans tomber dans la puérilité, affirmer ſérieuſement ce qu'il ſeroit ridicule de révoquer en doute.*

Cette critique n'eſt pas fondée. Il eſt vrai qu'à conſidérer la choſe en elle-même, il y auroit du puéril, non-ſeulement dans les vers de Malherbe, il y en auroit encore dans le fond de la penſée, *que la puiſſance & la grandeur des rois ne les affranchiſſent pas de la mort.* Mais le poëte parle d'après les idées du commun des hommes, qui, étant éblouis de l'éclat du trône, ſont preſqu'étonnés que les rois meurent comme nous.

Il y auroit plus de raiſon à critiquer ces vers :

Le pauvre en ſa cabane où le chaume le couvre,

Car quel eſt l'objet de Malherbe ? C'eſt de montrer que rien ne réſiſte à la mort. Or, c'eſt

à quoi le toît de chaume eſt tout-à-fait inutile. On ne s'apperçoit pas d'abord de ce défaut, parce que cette image plaît par ſon contraſte avec le Louvre. Mais ce n'eſt pas aſſez que deux parties d'un tableau ſoient liées, il faut encore qu'elles concourent à la même expreſſion. Horace a dit : *la pâle mort frappe du même pied les cabanes des pauvres & les tours des rois.* Ce tour n'a rien d'inutile. Horace s'eſt plus attaché à peindre la mort en action. Malherbe, au-contraire, a préféré de peindre la puiſſance des rois qui ſuccombent.

L'abbé Desfontaines traduit ainſi le poëte latin, *le pied de la pâle mort frappe également à la porte des cabanes & des palais.* Mais *également* au-lieu du *même pied*, *palais* au-lieu de *tours* ſont foibles. D'ailleurs, ce n'eſt pas montrer la puiſſance de la mort que de la repréſenter frappant à la porte.

Les quatre premiers vers de Malherbe ſont mauvais. Les expreſſions n'en ſont pas nobles, elles ſont même fauſſes ; car *ſe boucher les oreilles aux cris*, eſt l'action d'un caractere qui craindroit de ſe laiſſer toucher.

Ces êtres moraux qu'on fait agir ou parler, appartiennent plus particuliérement à la poéſie. La règle eſt de les caractériſer relativement aux idées reçues, & aux actions qu'on leur attribue. J'aurai plus d'une fois occaſion de vous faire l'application de cette regle, qui n'eſt qu'une conſéquence du principe de la liaiſon des idées.

Quand vous lirez la fable, vous verrez jusqu'où l'on a multiplié les êtres imaginaires, & de quelle reſſource étoient, pour l'ancienne poéſie, des fictions qui ne ſont preſque plus pour la nôtre que des allégories froides. Nous examinerons l'uſage que les poëtes en peuvent faire.

CHAPITRE XIV.

Des inverſions qui contribuent à la beauté des images.

LES formes qui conſiſtent dans le ſeul arrangement des mots, ne changent rien au fond des penſées, elles n'ajoutent même aucune modification. Mais elles placent chaque idée dans ſon vrai point de vue : c'eſt un clair-obſcur ſagement répandu.

Vous avez vu que pour écrire clairement, il faut ſouvent s'écarter de la ſubordination où l'ordre direct met les idées ; & je vous ai ſuffiſamment expliqué quel eſt en pareil cas l'uſage qu'on doit faire des inverſions. Mais cette loi que preſcrit la clarté, eſt encore dictée par le caractere qu'on doit donner au ſtyle, ſuivant les ſentimens qu'on éprouve. Un homme agité, & un homme tranquille n'arrangent pas leurs idées dans le même ordre : l'un peint avec chaleur, l'autre juge de ſang-froid. Le langage de celui-là eſt l'expreſſion des rapports que les choſes ont à ſa maniere de voir & de ſentir : le langage de celui-ci eſt l'expreſſion des rapports qu'elles ont entr'elles. Tous deux obéiſſent à la plus grande liaiſon des idées, & chacun cependant ſuit des conſtructions différentes.

Lorſqu'une penſée n'eſt qu'un jugement, il ſuffit, pour bien conſtruire une phraſe, de ſe ſouvenir de ce qui a été dit dans le premier livre. Mais un ſentiment ainſi qu'une image demande

un certain ordre dans les idées, & il faut que cet ordre se rencontre avec la clarté.

Dans un tableau bien fait, il y a une subordination sensible entre toutes les parties. D'abord le principal objet se présente, accompagné de ses circonstances de tems & de lieu. Les autres se découvrent ensuite dans l'ordre des rapports qu'ils ont à lui; & par cet ordre la vue se porte naturellement d'une partie à une autre, & saisit sans effort tout le tableau.

Cette subordination est marquée par le caractere donné aux figures, & par la maniere dont on distribue la lumiere sur chacune.

Le peintre a trois moyens: le dessein, les couleurs, & le clair-obscur. L'écrivain en a trois également: l'exactitude des constructions répond au dessein, les expressions figurées aux couleurs, & l'arrangement des mots au clair-obscur.

Si je disois: *cet aigle dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces, prenoit déjà l'essor pour se sauver vers les montagnes;* je ne ferois que raconter un fait: mais je ferois un tableau en disant avec Fléchier:

Déjà prenoit l'essor pour se sauver vers les montagnes, cet aigle dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces.

Prenoit l'essor, est la principale action, c'est celle qu'il faut peindre sur le devant du tableau.

Déjà est une circonstance nécessaire qui viendroit trop tard si elle ne commençoit pas la phrase. L'action se peint avec toute sa promtitude dans *déjà prenoit l'essor*, elle se ralentiroit, si l'on disoit, *il prenoit déjà l'essor.*

Pour se sauver vers les montagnes, est une action

ſubordonnée, & ce n'eſt pas ſur elle que le plus grand jour doit tomber. Si Fléchier eût dit: *pour ſe ſauver vers les montagnes, déjà prenoit l'eſſor*, le coup de pinceau eût été manqué.

Enfin, *dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces*, eſt une action encore plus éloignée; auſſi l'orateur la rejette-t-il à la fin, comme dans la partie fuyante: elle n'eſt-là que pour contraſter, pour faire reſſortir davantage l'action principale.

„ Chacun demande à Dieu avec larmes, qu'il „ abrége ſes jours pour prolonger une vie ſi pré„ cieuſe: on entend un cri de la nation, ou plu„ tôt de pluſieurs nations intéreſſées dans cette „ perte. Elle approche néanmoins cette mort inexo„ rable, qui, par un ſeul coup qu'elle frappe, „ vient percer le ſein d'une infinité de familles „. *Boſſuet.*

L'approche de la mort eſt une peinture d'autant plus vive, qu'elle ſuit immédiatement le cri des nations. L'inverſion fait toute la beauté de ce dernier membre. Mais j'aimerois mieux dans le premier, *chacun avec larmes demande*: cette tranſpoſition rendroit plus ſenſible l'image que font ces mots, *avec larmes.*

O nuit déſaſtreuſe! ô nuit effroyable, où retentit tout-à-coup, comme un éclat de tonnerre, cette étonnante nouvelle: Madame ſe meurt, Madame eſt morte! Boſſuet.

A cet endroit de l'oraiſon funebre *de Madame*, tout le monde répandit des larmes: mais je me trompe fort, où l'on n'en auroit pas répandu, ſi Boſſuet avoit dit: *O nuit déſaſtreuſe! ô nuit effroyable! où cette étonnante nouvelle: Madame ſe meurt,*

Madame eſt morte, rétentit tout-à-coup comme un eclat de tonnerre? Il falloit pour l'image, qu'après avoir peint la promtitude avec laquelle on fut frappé de cette nouvelle, la voix de l'orateur tombât avec ces mots: *Madame ſe meurt, Madame eſt morte.*

Ici tombent aux pieds de l'égliſe toutes les ſociétés & toutes les ſectes, que les hommes ont établies au-dedans ou au-dehors du chriſtianiſme. Boſſuet.

Là, périſſent & s'évanouïſſent toutes les idoles; & celles qu'on adoroit ſur les autels, & celle que chacun ſervoit dans ſon cœur. Boſſuet.

Les mots *tombent & périſſent* ſont des images, parce qu'ils ne ſont précédés que des circonſtances *ici*, *là*: l'ordre direct effaceroit le tableau.

Enfin il eſt en ma puiſſance, exprime beaucoup mieux les ſentimens d'Armide, que ſi elle eût dit: *il eſt enfin en ma puiſſance.*

Je pourrois dire: *les ennemis dont nous fumes la proie, rencontrent leur tombeau dans les flots irrités*: mais pour faire une image, il faudroit que *dans les flots irrités* commençât la phraſe. Cela nē ſuffiroit pas encore; car cette peinture ſeroit foible: *dans les flots irrités, les ennemis, dont nous fumes la proie, rencontrent leur tombeau.* Le tableau demande que ces expreſſions *dans les flots irrités rencontrent leur tombeau*; ne ſoient pas ſéparées, & que *les ennemis dont nous fumes la proie*, ſoit préſenté dans l'éloignement. Cependant cette inverſion ſeroit contre le génie de notre langue: *dans les flots irrités rencontrent leur tombeau les ennemis, dont nous fumes la proie.* Il faut donc chercher un autre tour.

Je dis d'abord: *les flots irrités deviennent*, ou

ſont le tombeau des ennemis dont nous fumes la proie. Mais en faiſant des *flots irrités* le ſujet de la propoſition, je ne marque pas ſi ſenſiblement le lieu du tombeau, que lorſque je prends un tour où ces mots ſont précédés de la prépoſition *dans*. Je dis donc : *dans les flots irrités s'ouvre un tombeau aux ennemis, dont nous fumes la proie.* Vous voyez que ce mot *s'ouvre* remplit toutes les conditions que je cherche, qu'il ajoute même un trait au tableau ; & vous comprenez comment il faut ſe conduire, pour trouver enfin le terme propre & la place de chaque mot.

Il eſt très utile en pareil cas de conſulter le langage d'action, qui eſt tout-à-la fois l'objet de l'écrivain & du peintre.

„ La nature ſe trouve ſaiſie à la vue de tant d'ob„ jets funebres ; tous les viſages prennent un air „ triſte & lugubre ; tous les cœurs ſont émus par „ horreur, par compaſſion ou par foibleſſe „.

Si j'avois à rendre cette penſée par le langage d'action, je montrerois : 1. les objets funebres ; 2. le ſaiſiſſement dans la nature ; 3. la triſteſſe ſur tous les viſages ; 4. l'horreur, la compaſſion, la foibleſſe ; d'où naîtroit l'émotion dans tous les cœurs. Fléchier ſe conforme à cet ordre, autant que la langue le permet.

„ A la vue, *dit-il*, de tant d'objets funebres, „ la nature ſe trouve ſaiſie ; un air triſte & lugu„ bre ſe répand ſur tous les viſages, ſoit horreur, „ ſoit compaſſion, ſoit foibleſſe, tous les cœurs „ ſont émus „.

Il eſt certain qu'une langue où l'on pourroit dire, *ſaiſie ſe trouve la nature ; émus ſont tous les cœurs*,

teurs, auroit ici de l'avantage : la nôtre ne souffre pas de pareilles inversions.

L'inversion est très propre à augmenter la force des contrastes, & par-là, elle donne, pour ainsi dire, plus de relief à une idée, & la fait ressortir davantage. Bossuet pouvoit dire :

„ Douze pêcheurs envoyés par Jesus-Christ, „ & témoins de sa résurrection, ont accompli „ alors, ni plutôt ni plus tard, ce que les philo„ sophes n'ont osé tenter, ce que les Prophètes ni „ le peuple Juif, lorsqu'il a été le plus protégé & „ le plus fidéle, n'ont pu faire „.

Mais Bossuet se sert d'une inversion, par laquelle il fixe d'abord l'esprit, sur les philosophes, sur les prophètes, sur le peuple Juif protégé & fidèle ; il nous fait sentir toute la grandeur de l'entreprise, avant de parler de ceux qui l'ont accomplie : & le tour qu'il prend, doit toute sa beauté à l'adresse qu'il a de renvoyer les douze pêcheurs, & l'accomplissement, à la fin de la phrase. Il s'exprime ainsi.

„ Alors seulement, & ni plutôt ni plus tard, „ ce que les philosophes n'ont osé tenter, ce que „ les prophètes ni le peuple Juif, lorsqu'il a été „ le plus protégé & le plus fidéle, n'ont pu faire ; „ douze pêcheurs, envoyés par Jesus-Christ, & „ témoins de sa resurrection, l'ont accompli „.

En général, l'art de faire valoir une idée, consiste à la mettre dans la place où elle doit frapper davantage.

„ Celui qui n'a égard en écrivant qu'au goût de „ son siecle, songe plus à sa personne qu'à ses „ écrits : il faut toujours tendre à la perfection ; „ & alors cette justice, qui nous est quelquefois re-

„ fusée par nos contemporains, la postérité fait „ nous la rendre „. *La Bruy.*

Par cette inversion, la Bruyere fait mieux sentir le motif qu'un écrivain doit se proposer, que s'il eût dit: *& alors la postérité fait nous rendre cette justice, &c.*

Je n'en ai reçu que trois de ces lettres aimables qui me pénétrent le cœur, dit Madame de Sévigné à sa fille. Qu'on retranche le pronom *en*, la pensée sera la même, mais l'expression du sentiment sera affoiblie. Ce pronom, ajouté avant le nom auquel il se rapporte, fait sentir combien Madame de Sévigné avoit l'esprit préoccupé de ces lettres.

Si l'on ne le voyoit de ses yeux, dit La Bruyere, *pourroit-on jamais l'imaginer, l'étrange disproportion que le plus ou le moins de pieces de monnoie met entre les hommes?*

L'ordre direct n'exprimeroit pas l'étonnement avec la même force.

Vous avez vu, Monseigneur, dans le premier livre, comme l'inversion contribue à la clarté: vous venez de voir comment elle contribue à l'expression. Hors de ces deux cas, elle est vicieuse.

Les principes que j'ai établis à ce sujet sont communs à toutes les langues. Je sais bien que vous entendrez dire que l'arrangement des mots étoit arbitraire en latin; mais c'est une erreur: car Cicéron blâme des auteurs orientaux qui, pour rendre le style plus nombreux, faisoient des inversions trop violentes. Ce reproche ne prouve-t-il pas, qu'indépendamment de l'harmonie, il y avoit des loix qui déterminoient la place que chaque mot doit avoir suivant la différence des circonstances? Mais ces loix étoient inconnues à Cicéron même: il n'avoit de guide que le goût & l'usage.

CHAPITRE XV.

Conclusion.

LES passions commandent à tous les mouvemens de l'ame & du corps. Nous ne sommes jamais absolument tranquilles, parce que nous sommes toujours sensibles ; & le calme n'est qu'un moindre mouvement.

Envain l'homme se flatte de se soustraire à cet empire ; tout en lui est l'expression des sentimens : un mot, un geste, un regard les décèle, & son ame lui échappe.

C'est ainsi que notre corps tient malgré nous un langage, qui manifeste jusqu'à nos pensées les plus secrettes. Or, ce langage est l'étude du peintre : car ce seroit peu de former des traits réguliers. En effet, que m'importe de voir dans un tableau une figure muette : j'y veux une ame qui parle à mon ame.

L'homme de génie ne se borne donc pas à dessiner des formes exactes. Il donne à chaque chose le caractere qui lui est propre. Son sentiment passe à tout ce qu'il touche, & se transmet à tous ceux qui voient ses ouvrages.

Nous avons remarqué que, pour caractériser, il faut modifier par tous les accessoires qui ont rapport à la chose, & à la situation où elle se trouve. C'est à quoi aucune langue ne réussit mieux que le langage d'action.

J'étends les bras pour demander une choſe : voilà l'idée principale. Mais la vivacité du beſoin, le plaiſir que je compte trouver à la jouiſſance, la crainte qu'elle ne m'échappe, tous mes projets, voilà les idées acceſſoires. Elles ſe montrent ſur mon viſage, dans mes yeux, & dans toute mon attitude. Conſidérez ces mouvemens ; vous verrez qu'ils ont tous, avec l'idée principale, la plus grande liaiſon poſſible. C'eſt par-là que l'expreſſion eſt une, forte, & caractériſée.

Si, voulant faire connoître ma penſée par des ſons, je me contente de dire ; *donnez-moi cet objet*. Je ne traduis que le mouvement de mon bras, & mon expreſſion eſt ſans caractere.

Quel eſt le viſage le plus propre à l'expreſſion ? C'eſt celui qui, par la forme des traits & par les rapports qu'ils ont entr'eux, s'altère ſuivant la vivacité des paſſions, & la nuance des ſentimens. Ajoutez-y la régularité, & ſuppoſez encore que, dans ſon état habituel, il ne montre que des ſentimens qui ont droit de plaire ; vous joindrez à l'expreſſion, les graces & la beauté.

Il en eſt de même du ſtyle : il faut qu'il rejette toute idée baſſe, groſſiere, mal-honnête ; qu'il ſoit correct, & qu'il ſe plie à toute ſorte de caracteres ; en un mot, il a ſon modele dans cette action, qui eſt le langage d'un viſage régulier, agréable & expreſſif. Il eſt parfait, s'il en eſt la traduction exacte : mais ſi vous n'avez pas le talent d'allier la correction avec l'expreſſion, ſacrifiez la premiere. On peut plaire avec des traits peu réguliers.

Le langage d'action n'eſt plus ce qu'il a été. A meſure qu'on a contracté l'habitude de commu-

niquer ſes penſées par des ſons, on a négligé l'expreſſion des mouvemens. On ne pouvoit parler que de ce qu'on ſentoit; & aujourd'hui on parle ſi ſouvent de ce qu'on ne ſent pas! La ſociété, en voulant polir les mœurs, a amené la diſſimulation: elle nous a fait de ſi bonne heure combattre tous nos premiers mouvemens, que nous en ſommes preſque devenus maîtres. Ce qui reſte de ce langage, n'eſt plus qu'une expreſſion fine, que tout le monde n'entend pas également, & que par cette raiſon le peintre eſt obligé de changer.

Ce langage a un fond qui eſt le même chez tous les peuples, ſi on les ſuppoſe tous organiſés de la même maniere: car dans cette hypotheſe, l'action des mêmes muſcles eſt deſtinée par-tout à exprimer les mêmes ſentimens. Mais cette action a plus ou moins de vivacité ſuivant les climats. Il y a des peuples pantomimes: il y en a qui ſemblent n'avoir jamais connu que le langage des ſons articulés.

Les langues ſont ſujettes aux mêmes variétés. Groſſieres dans les commencemens, elles ont eu le caractère du langage d'action; mais, plus faites pour obéir à la diſſimulation, elles ſe ſont écartées de ce caractere, à meſure que la ſociété a fait des progrès. Le langage des paſſions en eſt devenu plus fin, plus délicat; il faut qu'il ſe faſſe entendre, & ſans rien perdre de ſon expreſſion, & ſans choquer les mœurs auxquelles on l'a aſſujetti. Il varieroit ſuivant les climats, ſi le commerce n'avoit pas rapproché les hommes; & ſi les langues qu'on parle aujourd'hui, n'avoient pas conſervé une partie du caractere des langues meres, auxquelles elles doivent leur origine.

Cependant il y a une loi qui eſt la même pour toutes les langues polies : c'eſt le principe de la plus grande liaiſon des idées. S'il y a des peuples qui aiment les expreſſions exagérées, ce n'eſt pas parce qu'elles ſont fauſſes, c'eſt parce qu'elles remuent. Mais rien n'empêche d'allier l'exactitude avec la force. Le ſtyle eſt donc ſuſceptible d'une beauté réelle. Le caprice peut permettre d'exprimer ici un ſentiment qu'il défend d'exprimer ailleurs : il peut juſqu'à un certain point donner des bornes à l'expreſſion ; mais il doit obéir par-tout au principe qui ſert de baſe à cet ouvrage. La différence des goûts prouve ſeulement, que tous les peuples n'ont pas le même génie.

Les rhéteurs ont diſtingué bien des ſortes de figures : Monſeigneur, rien n'eſt plus inutile, & j'ai négligé d'entrer dans de pareils détails. Je ne prétends pas même avoir épuiſé tous les tours dont on peut faire uſage : cependant j'en ai dit aſſez pour vous apprendre à faire de vous-même l'application du principe de la plus grande liaiſon des idées.

LIVRE TROISIEME.

Du tiſſu du Diſcours.

IL faut que, dans un diſcours, les idées principales ſoient liées entr'elles par une gradation ſenſible, par les acceſſoires qu'on donne à chacune; & le tiſſu ſe forme, lorſque toutes les phraſes conſtruites par rapport à ce qui précéde & à ce qui ſuit, tiennent les unes aux autres par les idées où l'on apperçoit une plus grande liaiſon.

Mais il y a ici deux inconvéniens à éviter: l'un eſt de s'appeſantir ſur des idées que l'eſprit ſuppléeroit aiſément; l'autre eſt de franchir des idées intermédiaires, qui ſeroient néceſſaires au développement des penſées. C'eſt au ſujet qu'on traite à déterminer juſqu'à quel point on doit marquer les liaiſons; & cette partie de l'art d'écrire demande un grand diſcernement.

Il y a des artiſans de ſtyle, qui font toujours leurs conſtructions de la même maniere: ils les jettent toutes au même moule. Les uns aiment les périodes, parce qu'ils croient être plus harmonieux; les autres préferent le ſtyle coupé & haché, parce qu'ils croient être plus vifs. Il en eſt enfin qui portent le ſcrupule, juſqu'à compter les mots: ils ne ſe permettent pas d'en conſtruire enſemble au-delà d'un certain nombre: toute leur

attention eſt d'entremêler les phraſes courtes & les phraſes longues, d'éviter les *hiatus*, & ils prennent leur ſtyle compaſſé pour de l'harmonie.

L'écrivain qui a du génie, ne ſe conduit pas ainſi : plus il a l'eſprit ſupérieur, plus il apperçoit de variété dans les choſes ; il en ſaiſit le vrai caractère, & il a autant de manieres différentes qu'il a de ſujets à traiter.

Rien ne nuit plus à la clarté, que la violence que l'on fait aux idées, lorſque l'on conſtruit enſemble celles qui voudroient être ſéparées, ou lorſqu'on ſépare celles qui voudroient être conſtruites enſemble. On lit, on croit entendre chaque penſée ; & quand on a achevé, il ne reſte rien : ou du-moins il ne reſte que des traces fort confuſes.

Il n'eſt pas poſſible, Monſeigneur, d'entrer à ce ſujet dans le détail de toutes les obſervations néceſſaires. Il ſuffira de vous en faire quelques-unes. La lecture des bons écrivains achèvera de vous inſtruire : mon unique objet eſt de vous mettre en état d'en profiter.

Quand vous vous ſerez accoutumé à appliquer le principe de la plus grande liaiſon, vous ſaurez conformer votre ſtyle aux ſujets que vous aurez à traiter ; vous connoîtrez l'ordre des idées principales ; vous mettrez les acceſſoires à leur place : vous éviterez les ſuperfluités, & vous vous arrêterez ſur les idées intermédiaires, qui mériteront d'être développées.

CHAPITRE PREMIER.

Comment les phraſes doivent être conſtruites les unes pour les autres.

DEUX penſées ne peuvent ſe lier l'une à l'autre que par les acceſſoires & par les idées principales. Commençons par un exemple.

„ Quand l'hiſtoire ſeroit inutile aux autres „ hommes, il faudroit la faire lire aux princes. Il „ n'y a pas de meilleur moyen de leur découvrir „ ce que peuvent les paſſions & les intérêts, les „ tems & les conjonctures, les bons & les mauvais conſeils. Les hiſtoires ne ſont compoſées „ que des actions qui les occupent, & tout ſemble y être fait pour leur uſage. Si l'expérience „ leur eſt néceſſaire pour acquérir cette prudence „ qui fait régner, il n'eſt rien de plus utile à leur „ inſtruction que de joindre les exemples des ſiécles „ paſſés aux expériences qu'ils font tous les jours. „ Au lieu qu'ordinairement ils n'apprennent qu'aux „ dépens de leurs ſujets & de leur propre gloire „ à juger des affaires dangereuſes qui leur arrivent; „ par le ſecours de l'hiſtoire, ils forment leur jugement, ſans rien haſarder, ſur les événemens „ paſſés. Lorſqu'ils voient juſqu'aux vices les plus „ cachés des princes, malgré les fauſſes louanges „ qu'on leur donne pendant leur vie, expoſés aux „ yeux de tous les hommes, ils ont honte de la „ vaine joie que leur cauſe la flaterie, & ils con-

„ noiſſent que la vraie gloire ne peut s'accorder „ qu'avec le mérite. „

Il n'y a ici que deux légeres négligences: l'une à ces mots, *ſur les événemens paſſés*; qui font un ſens louche avec *ſans rien haſarder*. Boſſuet auroit pu dire: *forment, ſans rien haſarder, leur jugement*. L'autre eſt dans *louanges qu'on leur donne*; car *leur* eſt équivoque: d'ailleurs tout eſt parfaitement lié.

Pour vous mieux faire ſentir cette liaiſon, ſubſtituons d'autres conſtructions à celles de Boſſuet, & diſons:

„ Il faudroit faire lire l'hiſtoire aux princes, „ quand même elle ſeroit inutile aux autres hommes. Il n'y a pas d'autre moyen de leur découvrir ce que peuvent les paſſions & les tems & „ les conjonctures, les bons & les mauvais conſeils. Les hiſtoires ne ſont compoſées que des „ actions qui les occupent, & tout ſemble y être „ fait pour leur uſage. Il n'eſt rien de plus utile à „ leur inſtruction, que de joindre les exemples „ des ſiecles paſſés aux expériences qu'ils font tous „ les jours, s'il eſt vrai que l'expérience leur ſoit „ néceſſaire pour acquérir cette prudence qui fait „ bien régner. Par le ſecours de l'hiſtoire ils forment, ſans rien haſarder, leur jugement ſur „ les événemens paſſés; au lieu qu'ordinairement „ ils n'apprennent qu'aux dépens de leurs ſujets „ & de leur propre gloire, à juger des affaires „ dangereuſes qui leur arrivent. Expoſés aux yeux „ de tous les hommes, ils ont honte de la vaine „ joie que leur cauſe la flatterie; & ils connoiſſent „ que la vraie gloire ne peut s'accorder qu'avec „ le mérite, lorſqu'ils voient juſqu'aux vices les

„ plus cachés des princes, malgré les fauſſes louan„ges qu'on leur donne pendant leur vie „.

Par les changemens que je viens de faire au paſſage de Boſſuet, les phraſes ne tiennent plus les unes aux autres. Il ſemble qu'à chacune je reprenne mon diſcours, ſans m'occuper de ce que j'ai dit, ni de ce que je vais dire. Je ſuis comme un homme fatigué, qui s'arrête à chaque pas, & qui n'avance qu'en faiſant des efforts. Cependant ſi vous conſidérez en elles-mêmes chacune des conſtructions que j'ai faites, vous ne les trouverez pas défectueuſes, elles ne pèchent que parce qu'elles ſe ſuivent, ſans faire un tiſſu.

Vous pouvez déjà ſentir pourquoi vous n'avez pas le choix entre pluſieurs conſtructions, lorſque vous écrivez une ſuite de penſées: quoique vous l'ayez, lorſque vous conſidérez chaque penſée ſéparément. Il ne nous reſte plus qu'à examiner comment la liaiſon des idées eſt altérée par les tranſpoſitions que j'ai faites.

Il faudroit faire lire l'hiſtoire aux princes, eſt naturellement lié avec *il n'y a pas de meilleur moyen de leur découvrir ce que peuvent les paſſions*: j'ai donc mal fait de ſéparer ces deux idées & de dire: *il faudroit faire lire l'hiſtoire aux princes, quand même il ſeroit inutile aux autres hommes: il n'y a pas de meilleur moyen*, &c.

Après avoir remarqué combien l'étude de l'hiſtoire eſt utile aux princes, l'eſprit, en ſuivant la liaiſon des idées, ſe porte naturellement ſur l'expérience, qui eſt une autre ſource d'inſtruction, & il conſidére combien il eſt néceſſaire de joindre l'étude de l'hiſtoire à l'expérience journaliere.

J'ai changé tout cet ordre, &, par conſéquent, j'ai affoibli la liaiſon des idées.

Boſſuet voulant démontrer l'utilité que les princes peuvent retirer des exemples des ſiecles paſſés, commence par faire voir l'inſuffiſance de l'expérience, & finit par obſerver les ſecours que donne l'hiſtoire.

Enfin, dans la vue de montrer quels ſont ces ſecours, il expoſe d'abord ce que les princes voient dans l'hiſtoire, & il conſidére enſuite quelle impreſſion elle peut faire ſur eux. Tel eſt ſenſiblement l'ordre des idées: je l'ai entiérement changé. J'ajouterai encore un exemple, que je prends dans Boſſuet.

„ La reine partit des ports d'Angleterre à la vue „ des vaiſſeaux des rebelles qui la pourſuivoient de „ ſi près, qu'elle entendoit preſque leurs cris & „ leurs menaces inſolentes. O voyage bien diffé„ rent de celui qu'elle avoit fait ſur la même mer, „ lorſque, venant prendre poſſeſſion du ſceptre de „ la Grande-Bretagne, elle voyoit, pour ainſi „ dire, les ondes ſe courber ſous elle, & ſoumet„ tre toutes leurs vagues à la dominatrice des „ mers! Maintenant chaſſée, pourſuivie par ſes „ ennemis implacables, qui avoient eu l'audace „ de lui faire ſon procès, tantôt ſauvée, tantôt „ preſque priſe, changeant de fortune à chaque „ quart d'heure, n'ayant pour elle que Dieu & „ ſon courage inébranlable, elle n'avoit ni aſſez de „ vent ni aſſez de voiles pour favoriſer ſa fuite „ précipitée „.

Il y a ici une petite faute: *maintenant elle n'avoit*; il faloit, *elle n'a*. Il me paroit encore qu'*inébranlable* eſt une épithéte inutile. *N'ayant que*

Dieu & son courage, dit assez que le courage de la reine est aussi grand qu'il peut l'être.

Vous voyez d'ailleurs que Bossuet a rapproché les idées qui contrastent, & c'est cela même qui en fait toute la liaison. *Elle voyoit*, dit-il, *les ondes se courber sous elle & soumettre leurs vagues à la dominatrice des mers. Maintenant chassée*, &c. Sa construction n'auroit pas eu la même grace, s'il eût dit: *elle voyoit les ondes se courber sous elle, & soumettre leurs vagues à la dominatrice des mers: maintenant elle n'a ni assez de vent ni assez de voiles pour favoriser sa fuite précipitée: chassée, poursuivie par ses ennemis, tantôt sauvée, tantôt presque prise, n'ayant que Dieu & son courage.*

CHAPITRE II.

Des inconvéniens qu'il faut éviter pour bien former le tiſſu du diſcours.

LES idées acceſſoires doivent toujours lier les idées principales : elles ſont comme la trame qui, paſſant dans la chaîne, forme le tiſſu.

Par conſéquent, tout acceſſoire qui ne ſert point à la liaiſon des idées, eſt déplacé ou ſuperflu. Bien des écrivains, eſtimés d'ailleurs à juſte titre, paroiſſent n'avoir pas aſſez ſenti cette vérité.

La Bruyere voulant montrer, d'un côté la néceſſité des livres ſur les mœurs, & de l'autre le but que doivent ſe propoſer ceux qui les écrivent, s'embarraſſe dans des idées, qu'il démêle tout-à-fait mal. On entrevoit cependant une ſuite d'idées principales qui tendent au développement de ſa penſée, & je vais les mettre ſous vos yeux, afin que vous puiſſiez mieux juger des défauts où il tombe.

Je rends au public ce qu'il m'a prêté.

Il peut regarder le portrait que j'ai fait de lui & ſe corriger.

„ L'unique fin qu'on doive ſe propoſer en „ écrivant ſur les mœurs, c'eſt de corriger les „ hommes ; mais c'eſt auſſi le ſuccès qu'on doit „ le moins ſe promettre.

„ Cependant il ne faut pas ſe laſſer de leur „ reprocher leurs vices : ſans cela ils ſeroient „ peut-être pires.

„ L'approbation la moins équivoque qu'on en „ pût recevoir, ſeroit le changement des mœurs.

„ Pour l'obtenir, il ne faut pas négliger de „ leur plaire; mais on doit proſcrire tout ce qui „ ne tend pas à leur inſtruction.

Toutes ces penſées ſont claires, & vous en ſaiſiſſez la ſuite. Mais cette lumiere va diſparoître. Liſez:

„ Je rends au public ce qu'il m'a prêté: j'ai „ emprunté de lui la matiere de cet ouvrage, „ il eſt juſte que l'ayant achevé avec toute l'at- „ tention pour la vérité, dont je ſuis capable, „ & qu'il mérite de moi, je lui en faſſe la reſti- „ tution. Il peut regarder avec loiſir le portrait „ que j'ai fait de lui d'après nature; & s'il ſe „ connoit quelques-uns des défaus que je touche, „ s'en corriger. C'eſt l'unique fin que l'on doit „ ſe propoſer *en écrivant*, & le ſuccès auſſi que „ l'on doit moins ſe promettre. Mais comme „ les hommes ne ſe dégoûtent pas du vice, il „ ne faut pas auſſi ſe laſſer de le leur reprocher: „ ils ſeroient peut-être pires, s'ils venoient à „ manquer de cenſeurs & de critiques. C'eſt ce „ qui fait que l'on prêche & que l'on écrit. L'o- „ rateur & l'écrivain ne ſauroient vaincre la joie „ qu'ils ont d'être applaudis; mais ils devroient „ rougir d'eux-mêmes, s'ils n'avoient cherché „ par leurs diſcours & par leurs écrits que des „ éloges: outre que l'approbation la plus ſure „ & la moins équivoque eſt le changement des „ mœurs, & la réformation de ceux qui les „ liſent ou qui les écoutent. On ne doit parler; „ on ne doit écrire que pour l'inſtruction; & „ s'il arrive que l'on plaiſe, il ne faut pas néan-

„ moins s'en répentir, si cela sert à insinuer, „ & à faire recevoir les vérités qui doivent inf- „ truire. Quand donc il s'est glissé dans un livre „ quelques pensées, ou quelques réflexions qui „ n'ont ni le feu, ni le tour, ni la vivacité des „ autres, bien qu'elles semblent y être admises „ pour la variété, pour délasser l'esprit, pour „ le rendre plus présent & plus attentif à ce qui „ va suivre, à moins que d'ailleurs elles ne soient „ sensibles, familiéres, instructives, accommo- „ dées au simple peuple qu'il n'est pas permis „ de négliger, le lecteur peut les condamner, & „ l'auteur doit les proscrire: voilà la règle.

Premiérement il y a dans ce morceau des pensées fausses, ou du-moins rendues avec peu d'exactitude. Telles sont, *on ne doit écrire que pour corriger les hommes, on n'écrit qu'afin que le public ne manque pas de censeurs*..... Parce que la Bruyere écrit sur les mœurs, il oublie qu'on puisse écrire sur autre chose. Il dit ensuite qu'on ne doit écrire que pour l'instruction: mais si cette instruction n'est rélative qu'aux mœurs, il ne fait que se répéter; si elle se rapporte à toutes les choses que nous pouvons connoître, elle fait voir la fausseté de cette proposition, *l'unique fin d'un écrivain doit être de corriger les hommes.* D'ailleurs, il n'est pas vrai qu'on ne doive écrire que pour instruire.

On ne doit pas croire que la Bruyere adoptât des pensées aussi fausses. Elles ne lui ont échappé, que parce qu'il ne savoit pas s'expliquer avec plus de précision: c'est pourquoi je les relève. Il faut que vous soyez averti, que quand

on

on embarraſſe ſon diſcours ; il eſt bien difficile de ne dire que ce qu'on veut dire.

En ſecond lieu, lorſque la Bruyere dit : *le public peut regarder le portrait que j'ai fait de lui d'après nature ; & s'il ſe connoît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger. C'eſt l'unique fin, que l'on doit ſe propoſer en écrivant.*

La ſeconde phraſe n'eſt pas liée à la premiere ; & il ſemble que la liaiſon des idées demandoit au contraire : *c'eſt l'unique fin, qu'il doit ſe propoſer en me liſant.*

En troiſieme lieu, après avoir dit, *c'eſt ce qui fait qu'on prêche & qu'on écrit*, la Bruyere s'embarraſſe pour vouloir continuer de diſtinguer *l'orateur & l'écrivain*, *celui qui parle & celui qui écrit* ; *le diſcours & les écrits*, *ceux qui liſent & ceux qui écoutent.* Il ne fait par là, que répéter les mêmes idées, allonger ſes phraſes, & gêner ſes conſtructions.

En quatrieme lieu, la phraſe qui commence par ces mots, *l'orateur & l'écrivain ne ſauroient*, &c n'eſt pas abſolument liée à ce qui la précéde. Tout ce qui eſt renfermé depuis *l'unique fin*, juſqu'à *quand donc il s'eſt gliſſé*, ſeroit plus dégagé, ſi la Bruyere avoit dit : *l'unique fin qu'on doit ſe propoſer en écrivant ſur la morale, eſt la réforme des mœurs. Je veux qu'on ne puiſſe pas vaincre la joie qu'on a d'être applaudi, on devroit rougir au moins de n'avoir cherché que des éloges. Il eſt vrai que les ſuccès qu'on doit le moins ſe promettre, eſt de voir les hommes ſe corriger ; mais c'eſt auſſi le moins équivoque. Dans cette vue, il ne faut pas négliger de plaire : car ce*

moyen eſt le plus propre à faire recevoir des vérités utiles.

Enfin, la derniere phraſe qui commence à ces mots, *quand donc*, eſt un amas de mots jettés ſans ordre; & il ſemble que la Bruyere n'arrive qu'avec bien de la peine juſqu'à la fin.

Au reſte, Monſeigneur, je dois vous avertir que je ne prétends pas vous donnet pour des modeles, les corrections que je fais. Mon deſſein eſt uniquement de vous faire mieux ſentir les fautes des meilleurs écrivains; & j'ai du moins un avantage, c'eſt que je puis vous inſtruire, en faiſant moi-même de plus grandes fautes.

Fénelon veut peindre Pygmalion tourmenté par la ſoif des richeſſes, tous les jours plus miſérable & plus odieux à ſes ſujets: il veut peindre ſa cruauté, ſa défiance, ſes ſoupçons, ſes inquiétudes, ſon agitation, ſes yeux errans de tous côtés, ſon oreille ouverte au moindre bruit, ſon palais où ſes amis même n'oſent l'aborder, la garde qui y veille, les trente chambres où il couche ſucceſſivement, les remords qui l'y ſuivent, ſon ſilence, ſes gémiſſemens, ſa ſolitude, ſa triſteſſe, ſon abattement. Voilà, je penſe, l'ordre des idées: elles ne ſauroient être trop raprochées, c'eſt ſur-tout dans ces deſcriptions que le ſtyle doit être rapide.

„ Pygmalion tourmenté par une ſoif inſatiable
„ de richeſſes, ſe rend de plus en plus miſé-
„ rable & odieux à ſes ſujets. C'eſt un crime à
„ Tyr d'avoir de grands biens. L'avarice le rend
„ défiant, ſoupçonneux, cruel: il perſécute les
„ riches, & il craint les pauvres. Tout l'agite,
„ l'inquiéte, le ronge: il a peur de ſon ombre.

„ Il ne dort ni nuit ni jour. Les dieux, pour
„ le confondre, l'accablent de tréſors dont il
„ n'oſe jouir. Ce qu'il cherche pour être heu-
„ reux eſt préciſément ce qui l'empêche de l'être.
„ Il regrette tout ce qu'il donne, & craint tou-
„ jours de perdre : il ſe tourmente pour gagner.
„ On ne le voit preſque jamais, il eſt ſeul au
„ fond de ſon palais : ſes amis même n'oſent l'a-
„ border, de peur de lui devenir ſuſpects. Une
„ garde terrible tient toujours des épées nues
„ & des piques levées autour de ſa maiſon.
„ Trente chambres, qui communiquent les unes
„ aux autres, & dont chacune a une porte de
„ fer avec ſix gros verrous, ſont les lieux où
„ il ſe renferme. On ne ſait jamais dans laquelle
„ de ces chambres il couche, & on aſſure qu'il
„ ne couche jamais deux nuits de ſuite dans la
„ même, de peur d'y être égorgé. Il ne connoît
„ ni les plaiſirs, ni l'amitié. Si on lui parle de
„ chercher la joie, il ſent qu'elle fuit loin de
„ lui, & qu'elle refuſe d'entrer dans ſon cœur.
„ Ses yeux creux ſont pleins d'un feu âpre &
„ farouche : ils ſont ſans ceſſe errans de tous
„ côtés. Il prête l'oreille au moindre bruit ; &
„ ſe ſent tout ému. Il eſt pâle & défait, & les
„ noirs ſoucis ſont peints ſur ſon viſage toujours
„ ridé. Il ſe tait, il ſoupire, il tire de ſon cœur
„ de profonds gémiſſemens : il ne peut cacher
„ les remords qui déchirent ſes entrailles.

Je n'entrerai pas dans un grand détail ſur ce morceau : le déſordre en eſt ſenſible. L'auteur quitte une penſée pour la reprendre. Il dit que Pygmalion eſt défiant, ſoupçonneux, que tout l'agite, l'inquiéte ; & il revient ſur ces mêmes

idées, après s'être arrêté sur d'autres détails. Les derniers coups de pinceau, sur-tout, sont les plus foibles. Quelle force y a-t-il, à remarquer que Pygmalion ne connoît ni l'amitié, ni les plaisirs, ni la joie, quand on a peint sa solitude & sa tristesse? Les tours sont lâches: *si on lui parle de chercher la joie, il sent qu'elle fuit loin de lui, & qu'elle refuse d'entrer dans son cœur.* Pourquoi, *si on lui parle?* d'ailleurs la gradation des idées étoit, *la joie refuse d'entrer dans son cœur, & fuit loin de lui.*

Télémaque fait ensuite des réflexions très-sages; mais les accessoires rendent son discours traînant, & y répandent du désordre.

„ Voilà, *dit-il*, un homme qui n'a cherché „ qu'à se rendre heureux: il a cru y parvenir „ par les richesses & par son autorité absolue. Il „ fait tout ce qu'il veut, & cependant il est mi„ sérable par ses richesses & par son autorité „ même. S'il étoit berger, comme je l'étois n'a„ gueres, il seroit aussi heureux que je l'ai été, „ & jouïroit des plaisirs innocens de la campa„ gne, & en jouiroit sans remords. Il ne crain„ droit, ni le fer, ni le poison. Il aimeroit les „ hommes & en seroit aimé. Il n'auroit pas ces „ grandes richesses, qui lui sont aussi inutiles „ que du sable, puisqu'il n'ose y toucher: mais „ il jouiroit des fruits de la terre, & ne souffri„ roit aucun véritable besoin. Cet homme paroit „ faire tout ce qu'il veut: mais il s'en faut bien „ qu'il le fasse: il fait tout ce que veulent ses „ passions. Il est toujours entraîné par son ava„ rice, ses soupçons: il paroît maître de tous „ les autres hommes: mais il n'est pas maître

„ de lui-même ; car il a autant de maîtres & „ de bourreaux, qu'il a de desirs violens.

Il y a ici deux idées principales : l'une que Pygmalion est malheureux par ses richesses & par son autorité même ; & l'autre qu'il seroit plus heureux, s'il n'étoit que berger. Aucun des accessoires propres à les développer, n'échappe à Fénelon : il sent tout ce qu'il faut dire : il le dit, & il attache. Il seroit difficile de le trouver en faute à cet égard. Mais pourquoi ne pas rapprocher de chaque idée principale les accessoires qui lui conviennent ? Pourquoi, après avoir remarqué que Pygmalion est misérable par ses richesses & par son autorité même, passer tout-à-coup à la seconde idée, *s'il étoit berger*, la développer & renvoyer à la fin les accessoires de la premiere ? Il me semble que si, avant cette seconde idée, il eût transporté tout ce qu'il fait dire à Télémaque depuis *cet homme paroît faire tout ce qu'il veut*, il auroit mis plus d'ordre dans ce discours, & qu'il auroit senti la nécessité de l'élaguer.

Un beau morceau est celui où les foiblesses de Télémaque dans l'isle de Chypre sont peintes par lui-même avec une candeur, qui inspire l'amour de la vertu. C'est à de pareils traits qu'on reconnoit sur-tout & l'esprit & le cœur de Fénelon. Pour être sûr de plaire, cet homme respectable n'a eu qu'à peindre son ame. Je critiquerai cependant encore ; mais en pareil cas on voit avec plaisir qu'on n'a à reprendre que des fautes de style.

Le discours de Télémaque roule sur trois choses principales. L'une est l'impression que font

ſur lui les plaiſirs de l'île de Chypre ; l'autre, ſon abattement, l'oubli de ſa raiſon & des malheurs de ſon pere ; la derniere ; ſes remords qui ne ſont pas tout-à-fait étouffés. C'eſt dommage que ces objets ne ſoient pas développés avec aſſez d'ordre.

„ D'abord j'eus horreur de ce que je voyois : „ j'eus horreur de voir que ma pudeur ſervoit „ de jouet à ces peuples effrontés, & qu'ils n'ou- „ blioient rien pour tendre des pieges à mon in- „ nocence : mais inſenſiblement je commençois „ à m'y accoutumer : le vice ne me faiſoit plus „ aucune peine : toutes les compagnies m'inſpi- „ roient je ne ſais quelle inclination pour le dé- „ ſordre. On ſe moquoit de mon innocence ; ma „ retenue & ma pudeur ſervoient de jouet à des „ peuples effrontés. On n'oublioit rien pour ex- „ citer toutes mes paſſions, pour me tendre des „ pieges, & pour réveiller en moi le goût des „ plaiſirs. Je me ſentois affoiblir tous les jours ; „ la bonne éducation que j'avois reçue ne me „ ſoutenoit preſque plus ; toutes mes bonnes ré- „ ſolutions s'évanouiſſoient ; je ne me ſentois „ plus la force de réſiſter au mal qui me preſſoit „ de tous côtés ; j'avois même une mauvaiſe „ honte de la vertu. J'étois comme un homme „ qui nage dans une riviere profonde & rapide : „ d'abord il fend les eaux & remonte contre le „ torrent ; mais ſi les bords ſont eſcarpés, & „ s'il ne peut ſe repoſer ſur le rivage, il ſe laſſe „ enfin peu-à-peu ; ſes forces l'abandonnent ; ſes „ membres s'engourdiſſent, & le cours du fleuve „ l'entraîne. Ainſi mes yeux commençoient à „ s'obſcurcir, mon cœur tomboit en défaillance ; „ je ne pouvois plus rappeller ni ma raiſon, ni

„ le ſouvenir des malheurs de mon pere. Le
„ ſonge où je croyois avoir vu le ſage Mentor
„ deſcendre aux champs Elyſées, achevoit de
„ me décourager ; une ſecrette & douce langueur
„ s'emparoit de moi, j'aimois déja le poiſon qui
„ ſe gliſſoit de veine en veine & qui pénétroit
„ juſques à la moëlle de mes os. Je pouſſois
„ néanmoins encore de profonds ſoupirs, je
„ verſois des larmes ameres, je rugiſſois comme
„ un lion dans ma fureur. O malheureuſe jeu-
„ neſſe ! diſois-je, ô dieux, qui vous jouez
„ cruellement des hommes, pourquoi les faites-
„ vous paſſer cet âge qui eſt un tems de folie,
„ ou de fievre ardente ? Oh ! que ne ſuis-je cou-
„ vert de cheveux blancs, courbé, & proche
„ du tombeau, comme Laërte, mon ayeul ? La
„ mort me ſeroit plus douce que la foibleſſe hon-
„ teuſe où je me vois. „

Il y a des longueurs dans ce morceau parce que Télémaque appuie trop longtems ſur les mêmes acceſſoires ; & il me ſemble que tout ſeroit beaucoup mieux lié ſi, avant *je ne me ſentois plus la force*, on tranſpoſoit, *cette ſecrette & douce langueur s'emparoit de moi : j'aimois déja le poiſon qui ſe gliſſoit de veine en veine, & qui pénétroit juſques à la moëlle de mes os* Cette image, ainſi tranſpoſée, préparoit ce que Télémaque dit de ſa foibleſſe & de ſon impuiſſance à réſiſter au torrent, de l'oubli de ſa raiſon & des malheurs de ſon pere. Il peint parfaitement ſes efforts & ſa foibleſſe, lorſqu'il ſe compare à un homme qui nage contre le cours d'une riviere : mais cette comparaiſon porte ſur une ſuppoſition fauſſe, qu'on peut remonter un torrent rapide. Quand

il ajoute *ainſi mes yeux commençoient à s'obſcurcir*; la figure ne paroît pas aſſez ſoutenue. D'ailleurs, il y a quelque choſe de louche dans ce tour, car il ſemble d'abord qu'il compare ſes yeux à l'homme qui nage, & dans le vrai, il ne le compare qu'à l'épuiſement où il ſe le repréſente.

Mais malgré les critiques, ce morceau, je le répete, eſt fort beau. Il eſt aiſé d'être plus correct que Fénelon, mais il eſt difficile de penſer mieux que lui : il y a des principes pour l'un, il n'y en a point pour l'autre.

Voici une ſuite d'idées principales.

„ La chûte des empires vous fait ſentir, qu'il „ n'eſt rien de ſolide parmi les hommes. „

„ Mais il vous ſera ſur-tout utile & agréable „ de réfléchir ſur la cauſe des progrès, & de la décadence des empires. „

„ Car tout ce qui eſt arrivé, étoit préparé „ dans les ſiecles précédens. „

„ Et la vraie ſcience de l'hiſtoire eſt, de remar„ quer les diſpoſitions qui ont préparé les grands „ changemens. „

„ En effet, il ne ſuffit pas de conſidérer ces „ grands événemens. Il faut porter ſon attention „ ſur les mœurs, le caractere des peuples, des „ princes & de tous les hommes extraordinaires „ qui y ont quelque part. „

Toutes ces idées ſont liées. Si un eſprit ordinaire ne trouvoit rien à y ajouter, il ſeroit mieux de s'y borner, que d'allonger ſes phraſes ſans donner plus de jour ni plus de force à ſes penſées. Mais à un homme de génie elles ſe préſentent avec tous les acceſſoires qui leur conviennent, & il en forme des tableaux où tout eſt par-

faitement lié. Il n'appartient qu'à lui d'être plus long ſans être moins précis. Écoutons Boſſuet:

„ Quand vous voyez paſſer comme en un inſ-
„ tant devant vos yeux, je ne dis pas les rois &
„ les empereurs, mais les grands empires qui
„ ont fait trembler tout l'Univers; quand vous
„ voyez les Aſſyriens anciens & nouveaux, les
„ Mèdes, les Perſes, les Grecs, les Romains ſe
„ préſenter devant vous ſucceſſivement, & tom-
„ ber, pour ainſi dire, les uns ſur les autres,
„ ce fracas effroyable vous fait ſentir qu'il n'y a
„ rien de ſolide parmi les hommes, & que l'in-
„ conſtance & l'agitation eſt le propre partage
„ des choſes humaines. „

„ Mais ce qui rendra ce ſpectacle plus utile &
„ plus agréable, ce ſera la réflexion que vous
„ ferez non-ſeulement ſur l'élévation & ſur la
„ chûte des empires; mais encore ſur les cauſes
„ de leurs progrès, & ſur celles de leur déca-
„ dence. „

„ Car le même Dieu qui a fait l'enchaînement
„ de l'Univers, & qui tout-puiſſant par lui-mê-
„ me, a voulu, pour établir l'ordre, que les
„ parties d'un ſi grand tout dépendiſſent les unes
„ des autres: ce même Dieu a voulu auſſi que
„ le cours des choſes humaines eût ſa ſuite & ſes
„ proportions: je veux dire, que les hommes &
„ les nations ont eu des qualités proportionnées
„ à l'élévation à laquelle ils étoient deſtinés, &
„ qu'à la réſerve de certains coups extraordinai-
„ res, où Dieu vouloit que ſa main parût toute
„ ſeule, il n'eſt point arrivé de grand change-
„ ment, qui n'ait eu ſes cauſes dans les ſiecles
„ précédens. „

„ Et comme dans toutes les affaires, il y a ce „ qui les prépare, ce qui détermine à les entre- „ prendre, & ce qui les fait réuſſir : la vraie „ ſcience de l'hiſtoire eſt, de remarquer dans „ chaque tems les ſecrettes diſpoſitions qui ont „ préparés les grands changemens, & les con- „ jonctures importantes qui les ont fait arriver. „

„ En effet, il ne ſuffit pas de regarder ſeule- „ ment devant ſes yeux, c'eſt-à-dire, de conſi- „ dérer les grands événemens qui décident tout- „ à-coup de la fortune des empires. Qui veut „ entendre à fond les choſes humaines, doit les „ reprendre de plus haut ; & il lui faut obſerver „ les inclinations & les mœurs, ou pour dire „ tout en un mot, le caractere tant des peuples „ dominans en général, que des princes en par- „ ticulier, & enfin de tous les hommes extraor- „ dinaires, qui par l'importance du perſonnage „ qu'ils ont eu à faire dans le monde, ont con- „ tribué en bien ou en mal au changement des „ états, & à la fortune publique. „

Il n'y a rien à déſirer dans ce paſſage : tout y eſt conforme à la plus grande liaiſon des idées, je n'y vois pas même un mot qu'on puiſſe retrancher ou changer de place.

On pourroit comparer le tableau que Boſſuet fait des Egyptiens, avec celui que Fénelon fait des Crétois : mais ces morceaux ſeroient longs à tranſcrire. Si vous faites vous-même cette comparaiſon, vous remarquerez facilement que le ſtyle de Boſſuet a l'avantage de la préciſion & de l'ordre, & que, par conſéquent, le tiſſu en eſt mieux formé.

CHAPITRE III.

De la coupe des phraſes.

LA liaiſon des idées, ſi on fait la conſulter, doit naturellement varier la coupe des phraſes, & les renfermer chacune dans de juſtes proportions. Les unes ſeront ſimples, les autres compoſées, & pluſieurs formées de deux membres, de trois ou davantage. La raiſon en eſt, que toutes les penſées d'un diſcours ne ſauroient être ſuſceptibles d'un même nombre d'acceſſoires. Tantôt les idées pour ſe lier veulent être conſtruites enſemble, d'autres fois elles ne veulent que ſe ſuivre : il ſuffit de ſavoir faire ce diſcernement. Le vrai moyen d'écrire d'une maniere obſcure c'eſt de ne faire qu'une phraſe où il en faut pluſieurs, ou d'en faire pluſieurs où il n'en faut qu'une. Si deux idées doivent ſe modifier, il faut les réunir ; ſi elles ne doivent pas ſe modifier, il faut les ſéparer.

Vous voyez que tout le premier membre de la période de Boſſuet eſt deſtiné à modifier l'idée de Dieu ; & cela doit être, parce que c'eſt comme ordonnateur de l'univers que Dieu a marqué aux choſes humaines leur ſuite & leurs proportions. L'unique objet de Boſſuet eſt d'expliquer comment il n'arrive rien, qui n'ait ſes cauſes dans les ſiecles précédens. En raſſemblant dans une période toutes les idées qui concourent au

développement de ſa penſée, il forme un tout, dont les parties ſe lient ſans ſe confondre.

Je vais ſubſtituer pluſieurs phraſes à la période de Boſſuet; & vous verrez que ſa penſée perdra une partie de ſa grace & même de ſa lumiere.

„ Dieu a fait l'enchaînement de l'univers. Tout „ puiſſant par lui-même, il en a établi l'ordre. „ Il a voulu que toutes les parties d'un ſi grand „ tout dépendiſſent les unes des autres; ce même „ Dieu a déterminé auſſi le cours des choſes hu- „ maines, il en a réglé la ſuite & les propor- „ tions: je veux dire qu'il a donné aux hommes „ & aux nations leurs qualités; & qu'il les a „ proportionnées à l'élévation, à laquelle il les „ deſtinoit; qu'il n'eſt point arrivé de grand „ changement, qui n'ait eu ſes cauſes dans les „ ſiecles précédens, & qu'il n'a réſervé que cer- „ tains coups extraordinaires, où il vouloit que „ ſa main parût toute ſeule. „

Boſſuet connoiſſoit parfaitement la coupe du ſtyle. Quelquefois il va rapidement par une ſuite de phraſes très-courtes: d'autres fois ſes périodes ſont d'une grande page, & elles ne ſont pas trop longues, parce que tous les membres en ſont diſtincts & ſans embarras. Soit qu'il accumule les idées, ſoit qu'il les ſépare, il a toujours le ſtyle de la choſe. Il va me fournir un exemple d'une autre eſpece.

„ Les Egyptiens ſont les premiers où l'on ait „ ſû les regles du gouvernement. Cette nation „ grave & ſérieuſe, connut d'abord la vraie fin „ de la politique qui eſt de rendre la vie com- „ mode & les peuples heureux. La température „ toujours uniforme du pays, y faiſoit les eſprits

„ ſolides & conſtans. Comme la vertu eſt le fon-
„ dement de toute la ſociété, ils l'ont ſoigneuſe-
„ ment cultivée. Leur principale vertu a été la
„ reconnoiſſance ; & la gloire qu'on leur a don-
„ née d'être les plus reconnoiſſans de tous les
„ hommes, fait voir qu'ils étoient les plus ſo-
„ ciables.

Ce paſſage eſt formé de pluſieurs aſſertions, qui veulent chacune être énoncées ſéparément : & ce ſeroit leur faire violence que de les réunir dans une ſeule période. En voici la preuve :

„ Les Egyptiens, cette nation grave, ſérieuſe,
„ la première qui ait ſû les regles du gouverne-
„ ment, connut d'abord la vraie fin de la poli-
„ tique, qui eſt de rendre la vie commode &
„ les peuples heureux : ſi la température toujours
„ uniforme du pays rendoit leur eſprit ſolide &
„ conſtant, ils ſe formoient l'ame par le ſoin
„ qu'ils avoient de cultiver la vertu, qui eſt le
„ vrai fondement de toute ſociété ; & faiſant leur
„ principale vertu de la reconnoiſſance, ils ont
„ eu la gloire d'être regardés comme les plus
„ reconnoiſſans de tous les hommes ; ce qui fait
„ voir qu'ils étoient auſſi les plus ſociables. „

En liſant cette période, on ne trouve plus la même netteté dans les penſées de Boſſuet.

La regle générale pour les périodes, c'eſt que pluſieurs idées ne ſauroient ſe réunir à une idée principale pour former un tout dans une proportion exacte, qu'elles ne produiſent naturellement des membres diſtingués par des repos marqués. Telles ſont en général les périodes de Boſſuet. Vous en trouverez des exemples dans

les paſſages que j'ai cités. En voici un titre de Racine : c'eſt Mithridate qui parle.

Ah, pour tenter encor de nouvelles conquêtes,
Quand je ne verrois pas des routes toutes prêtes,
Quand le fort ennemi m'auroit jetté plus bas,
Vaincu, perſécuté, ſans ſecours, ſans états,
Errant de mers en mers, & moins roi que pirate,
Conſervant pour tous biens le nom de Mithridate,
Apprenez que ſuivi d'un nom ſi glorieux,
Par tout de l'univers j'attacherois les yeux ;
Et qu'il n'eſt point de rois, s'ils ſont dignes de l'être,
Qui, ſur le trône aſſis, n'enviaſſent peut-être,
Au-deſſus de leur gloire un naufrage élevé,
Que Rome & quarante ans ont à peine achevé,

Je ne m'arrêterai pas à diſtinguer les périodes, ſuivant le nombre de leurs membres. La regle eſt la même pour toutes : les parties en ſeront toujours dans de juſtes proportions, ſi le principe de la liaiſon des idées eſt bien obſervé.

Mais il y a des écrivains qui, affectant le ſtyle périodique, confondent les longues phraſes avec les périodes. Leurs phraſes ſont d'une longueur inſupportable. On croit qu'elles vont finir, & elles recommencent, ſans permettre le plus léger repos. Il n'y a ni unité ni proportion, & il faut une application bien ſoutenue pour n'en rien laiſſer échapper. Péliſſon, tout eſtimé qu'il eſt, va me fournir des exemples : il en eſt plein.

„ Les bleſſures étoient plus mortelles pour les „ Maures ; car ils ſe contentoient de les laver „ dans de l'eau de la mer, & diſoient par une „ maniere de proverbe ou de dit-on de leur

„ pays, que Dieu qui les leur avoit données, „ les leur ôteroit : cela toutefois moins par le „ mépris que par l'ignorance des remedes ; car ils „ eſtimoient au dernier point un renégat leur „ unique chirurgien, à qui, par une politique „ bizarre, à chaque bleſſé de conſéquence qui „ mouroit entre ſes mains, ils donnoient un cer- „ tain grand nombre de coups de bâton, pour „ le châtier plus ou moins, ſuivant l'importance „ du mort ; puis autant de pieces de huit réales, „ pour le conſoler, & l'exhorter à mieux faire à „ l'avenir. „

Ce n'eſt pas une période que fait Pelliſſon : ce ſont pluſieurs phraſes qu'il ajoute les unes aux autres & qu'il lie mal. Voici une autre exemple du même écrivain.

„ Louis XIV ne pouvoit ſouffrir que la Hol- „ lande, élevée, pour ainſi dire, dès le berceau, „ comme à l'ombre & ſous la protection de la „ France, ſoutenue en tant de rencontres par „ les deux rois ſes prédéceſſeurs, ſauvée fraî- „ chement par lui-même du plus grand péril qui „ l'eût jamais menacée, oubliât tant de graces „ reçues, à la premiere imagination d'un mal „ qu'il n'avoit aucun deſſein de lui faire, & ſans „ ſe confier ni à ſa bienveillance dont elle avoit „ tant de preuves, ni à ſa parole dont toute l'Eu- „ rope venoit de reconnoître la fermeté, ne „ trouvât de ſureté pour elle qu'à lui faire des „ ennemis en tous lieux : ſonnant la trompette „ pour la guerre ſous le nom de la paix, & „ troublant par avance la tranquillité publique, „ qu'elle feignoit de vouloir maintenir, non „ parce qu'elle eut peut-être véritablement à cœur

„ l'intérêt commun ; mais par une eſpece de va-
„ nité, comme ſi c'étoit à elle à régler les rois,
„ ou que ſon intérêt ſeul fût l'unique meſure des
„ choſes ; & que les conquêtes les plus étendues
„ duſſent être comptées pour rien, quand elles
„ tournoient d'un autre côté ; mais que tout
„ fut perdu, auſſi-tôt qu'on bleſſoit en quelque
„ ſorte ſon commerce, ou qu'on gagnoit un
„ pouce de terre vers ſes états. *Pelliſſon.* „

Il ſemble pluſieurs fois que Pelliſſon va finir, & cependant il continue toujours. Voilà le défaut où l'on tombe, lorſqu'on veut lier enſemble des phraſes qui ne ſe lient pas naturellement. Il ſeroit bien mieux de les ſéparer par des repos.

Il y a des écrivains qui s'occupent à entremêler les phraſes longues & les phraſes courtes : mais l'eſprit qui s'arrête à ce petit méchaniſme, n'eſt pas capable de ſe porter ſur le fond des choſes. Si on conſidere que les penſées, qui forment le tiſſu du diſcours, n'ont pas chacune le même nombre d'acceſſoires, on jugera que les phraſes ſeront naturellement inégales, toutes les fois qu'on les aura rendues avec les acceſſoires qui leur ſont propres.

CHAPITRE

CHAPITRE XI.

Des longueurs.

DANS tout discours, il y a une idée par où l'on doit commencer, une par où l'on doit finir, & d'autres par où l'on doit passer. La ligne est tracée; tout ce qui s'en écarte, est superflu. Or on s'en écarte, en insérant des choses étrangeres, en répétant ce qui a déja été dit, & en s'arrêtant sur des détails inutiles. Ces défauts, s'ils sont fréquens, refroidissent le discours, l'énervent, ou même l'obscurcissent. Le lecteur fatigué perd le fil des idées qu'on n'a pas su lui rendre sensibles; il n'entend plus, il ne sent plus, & les plus grandes beautés auroient peine à le tirer de sa léthargie.

On seroit court & précis si on concevoit bien & dans leur ordre, toutes les pensées qui doivent développer le sujet qu'on traite. C'est donc de la maniere de concevoir que naissent les longueurs du style; vice contre lequel on ne sauroit trop se précautionner & qu'on n'évitera pas, si on s'écarte des regles que nous avons tirées du principe de la liaison des idées. Venons à des exemples.

L'Abbé du Bos veut dire que l'imitation ne nous remue, que parce que les objets imités ne nous auroient remués; mais que l'impression en est moins durable, parce qu'elle est moins forte. Voici comment il expose cette pensée.

„ Les peintres & les poëtes excitent en nous „ les paſſions artificielles, en préſentant des imi- „ tations d'objets capables d'exciter en nous „ des paſſions véritables. Comme l'impreſſion „ que ces imitations font ſur nous, eſt du même „ genre que l'impreſſion que l'objet imité par le „ peintre ou par le poëte feroit ſur nous : com- „ me l'impreſſion que l'imitation fait, n'eſt diffé- „ rente de l'impreſſion que l'objet imité feroit, „ qu'en ce qu'elle eſt moins forte, elle doit ex- „ citer dans notre ame une paſſion qui reſſemble „ à celle que l'objet imité y auroit pu exciter : „ la copie de l'objet doit, pour ainſi dire, ex- „ citer en nous une copie de la paſſion que l'ob- „ jet y auroit excité. Mais comme l'impreſſion „ que l'imitation fait, n'eſt pas auſſi profonde „ que l'impreſſion que l'objet même auroit faite... „ Cette impreſſion ſuperficielle faite par une imi- „ tation, diſparoît ſans avoir des ſuites durables, „ comme en auroit une impreſſion faite par l'ob- „ jet que le peintre ou le poëte a imité. „

L'embarras des conſtructions de l'abbé du Bois, & ſes répétitions prouvent les efforts qu'il fait, pour rendre une penſée qu'il ne conçoit pas nettement. Il eſt long dans le deſſein d'être plus clair, & il en eſt plus obſcur.

Cet écrivain avoit des connoiſſances, du jugement & même du gout : il eſt étonnant qu'il ne ſe ſoit pas fait un meilleur ſtyle. Il mérite d'être lu pour le fond des choſes : il ſera même utile à ceux qui veulent apprendre à écrire. Il les inſtruira par ſes fautes, comme un pilote inſtruit par ſes naufrages. Il fourniroit bien des exemples. Je n'en rapporterai plus que deux.

„ La reſſemblance des idées que le poëte ou
„ le peintre tire de ſon génie, avec les idées que
„ peuvent avoir des hommes qui ſe trouveroient
„ dans la même ſituation où le poëte place ſes
„ perſonnages, le pathétique des images qu'il a
„ conçues avant que de prendre la plume ou le
„ pinceau, ſont donc le plus grand mérite des
„ poéſies, ainſi que le plus grand mérite des ta-
„ bleaux. C'eſt à l'invention du peintre & du
„ poëte; c'eſt à l'invention des idées & des ima-
„ ges propres à nous émouvoir; & qu'il met
„ en œuvre pour exécuter ſon intention, qu'on
„ diſtingue le grand artiſan du ſimple manœuvre,
„ qui ſouvent eſt plus habile ouvrier que lui
„ dans l'exécution. Les plus grands vérificateurs
„ ne ſont pas les plus grands poëtes; comme les
„ deſſinateurs les plus réguliers ne ſont pas les
„ plus grands peintres. „

Vous voyez le détour que prend cet écrivain, pour dire qu'en peinture & en poéſie, tout le talent conſiſte dans le choix des ſentimens & des images; & vous ſentez la lourdeur de toutes ces diſtinctions *plume & pinceau*, *tableau & poëme*, *peintre & poëte*.

Il étoit facile de dire, que comme la poéſie du ſtyle conſiſte dans le choix des idées, la mécanique de la poéſie conſiſte dans le choix & dans l'arrangement des mots; & que ſi l'une cherche les images, l'autre cherche l'harmonie. Cela eût été court, & le diſcours de l'abbé du Bois eſt bien long. Le voici:

„ Comme la poéſie du ſtyle conſiſte dans le
„ choix & dans l'arrangement des mots, conſi-
„ dérés en tant que les ſignes des idées, la mé-

„ chanique de la poéſie conſiſte dans le choix &
„ dans l'arrangement des mots, conſidérés en-
„ tant que de ſimples ſons, auxquels il n'y au-
„ roit point une ſignification attachée. Ainſi
„ comme la poéſie du ſtyle regarde les mots du
„ côté de leur ſignification, qui les rend plus ou
„ moins propres à réveiller en nous certaines
„ idées; la méchanique de la poéſie les regarde
„ uniquement comme des ſons plus ou moins
„ harmonieux, & qui, étant combinés diverſe-
„ ment, compoſent des phraſes dures ou mélo-
„ dieuſes dans la prononciation. Le but que ſe
„ propoſe la poéſie du ſtyle, eſt de faire des ima-
„ ges, & de plaire à l'imagination. Le but que
„ la méchanique de la poéſie ſe propoſe eſt de
„ faire des vers harmonieux, & de plaire à
„ l'oreille. „

Les longueurs naiſſent encore du penchant qu'on a à redire les mêmes choſes de pluſieurs manieres. Il ne faut ajouter à une penſée rendue clairement que les images convenables aux circonſtances.

Fénelon conſeille aux écrivains d'être ſimples, & il prend ce moment là pour ne l'être point lui-même. Il tourne autour d'une penſée, & il la répete ſans la rendre ni plus vive ni plus ſenſible. Il s'exprime ainſi:

„ On ne ſe contente pas de la ſimple raiſon,
„ des graces naïves, du ſentiment le plus vif,
„ qui ſont la perfection réelle. On va un peu
„ au-delà du but par amour propre. On ne ſait
„ pas être ſobre dans la recherche du beau. On
„ ignore l'art de s'arrêter tout court en deçà des
„ ornemens ambitieux. Le mieux auquel on af-

„ pire, fait qu'on gâte le bien, dit un proverbe
„ italien. On tombe dans le défaut de répandre
„ un peu trop de ſel, & de vouloir donner un
„ goût trop relevé à ce qu'on aſſaiſonne. On
„ fait comme ceux qui chargent une étoffe de
„ trop de broderie. „

Cette habitude de s'arrêter ſur une penſée, fait tomber dans le précieux : occupé à épuiſer tous les tours, on la ſubtiliſe ; & on ne la quitte, que quand on l'a tout-à-fait gâtée.

Lorſqu'on veut émouvoir, on peut & on doit même multiplier les figures & les images. On peut auſſi, dans les ouvrages deſtinés à éclairer, joindre à un tour ſimple un tour figuré, propre à répandre la lumiere. Mais il y a des écrivains qui ont de la peine à quitter une penſée, & qui font un volume de ce dont un autre feroit à peine quelques feuillets. C'eſt le ſtyle de l'abbé du Guet.

„ Tout le monde, *dit-il*, eſt capable de com-
„ prendre quelle ſeroit la félicité d'une nation,
„ où toute la force & toute l'autorité ſeroient
„ accordées à la vertu ; où toutes les menaces
„ & tous les châtimens ne ſeroient que contre le
„ vice ; dont le prince ne ſeroit terrible qu'à
„ quiconque feroit le mal, & jamais à ceux qui
„ aiment & font le bien, l'épée que Dieu lui a
„ confiée ſeroit la protection des juſtes, & ne
„ feroit trembler que leurs ennemis ; où la vé-
„ rité & la clémence s'uniroient ; où la juſtice
„ & la paix ſe donneroient un mutuel baiſer ;
„ & où l'on verroit accomplir ce qu'a dit l'A-
„ pôtre : la vertu reſpectée & comblée d'hon-

„ neurs, & le vice humilié & couvert d'igno-
„ minie. „

Voilà bien des mots pour répéter une même choſe. Les derniers tours n'ajoutent aux premiers ni lumiere ni image. On voit ſeulement que l'écrivain s'applaudit d'une fécondité qui ne produit que des ſons.

On pourroit dire que la gloire d'une nation éclairée rejaillit ſur le ſouverain.

Qu'elle s'étend avec les ſciences qu'il protège, porte au loin ſon nom, fait reſpecter ſa perſonne parmi les étrangers, lui ſoumet des cœurs, même parmi ſes ennemis.

Qu'on vient de toutes parts dans un pays, où l'on peut tout apprendre, & qu'on retourne dans ſa patrie, pour y parler du mérite du prince & du bonheur du peuple.

Ces réflexions ſont juſtes; mais l'abbé du Guet les allonge ſi fort, que le lecteur fatigué peut à peine ſe rendre compte de ce qu'il a lu.

„ La gloire de la nation rejaillit ſur le prince
„ qui la conduit: tout ce qu'il y a de lumiere &
„ de ſageſſe dans ſon état, lui devient propre
„ comme faiſant partie du bien public qui lui eſt
„ confié; & quand il ſait connoître & eſtimer
„ un tréſor d'un ſi grand prix, il s'attire l'admi-
„ ration & l'amour de toutes les perſonnes qui
„ aime les lettres & qui ſont par conſéquent les
„ diſpenſateurs de la gloire, & de cette eſpèce
„ d'immortalité que la reconnoiſſance & les ou-
„ vrages d'eſprit peuvent donner. „

„ Cette gloire n'eſt pas bornée à ſes ſeuls états. „ Elle s'étend auſſi loin que les ſciences. Elle pé- „ netre où elles ont pénétré. Elle lui ſoumet, „ parmi les étrangers, tous ceux qui le regar- „ dent comme le protecteur de ce qu'ils aiment. „ Elle lui conſerve parmi les peuples ennemis „ un grand nombre de ſerviteurs zélés, capa- „ bles, quand ils ont du crédit, de porter leurs „ citoyens à la paix & de leur inſpirer pour le „ prince, le même reſpect dont ils ſont pénétrés. „

„ On vient de toutes parts dans un royaume „ où l'on peut tout apprendre. On y ſéjourne „ avec plaiſir & avec fruit. On rapporte en dif- „ férens pays ce qu'on y a vu, les perſonnes ſa- „ vantes qu'on y a connues, les ſecours qu'on „ y a reçus pour toutes ſortes de connoiſſances. „ On parle dans toutes les nations du mérite „ accompli du prince, de ſon diſcernement, „ de ſon goût exquis pour toutes les belles „ choſes, de la protection qu'il donne aux let- „ tres, de ſa bonté pour tous ceux qui ſe diſ- „ tinguent par le ſavoir, du bonheur du peu- „ ple qu'il conduit avec tant de ſageſſe, & qui „ devient tous les jours par ſes ſoins plus par- „ fait & plus éclairé.

Ce même écrivain emploie une douzaine de pages pour dire qu'un ſouverain doit ſe mettre à la place de ſes ſujets, n'avoir d'autre intérêt, & ſe regarder comme le pere du peuple. Mais on a bien de la peine à donner ſon attention à des diſcours écrits de la ſorte. Elle échappe à tout inſtant, & quand on a fini un volume, il eſt preſque impoſſible de ſe rendre compte de

ce qu'on a lu. Pour éclairer & pour attacher, il faut rapprocher les idées, il faut qu'elles ſe ſuivent ſans interruption & que rien ne les retarde. Quand on s'arrête pour répéter tant de fois une même choſe, le lecteur fatigué n'entend plus ce qu'on lui dit.

LIVRE QUATRIEME.

Du caractere du ſtyle, ſuivant les différens genres d'ouvrages.

Le premier livre, Monſeigneur, vous a fait connoître ce qui eſt néceſſaire à la netteté des conſtructions; le ſecond vous a montré comment les tours doivent varier ſuivant le caractere des penſées; & le troiſieme a développé à vos yeux le tiſſu qui ſe forme par la ſuite des idées principales & des idées acceſſoires: il nous reſte à examiner le ſtyle par rapport aux différens genres d'ouvrages.

Vous voyez d'abord que le principe doit être le même. En effet, un diſcours ne differe d'une phraſe, que comme un grand nombre de penſées different d'une ſeule; &, par conſéquent, l'on donne un caractere à tout un diſcours, comme on en donne à une phraſe: dans l'un & l'autre cas la choſe dépend également de l'ordre des idées & de leurs acceſſoires. Il faut donc connoître en général quel eſt cet ordre, & quels ſont ces acceſſoires, nous allons commencer par quelques réflexions ſur la méthode.

CHAPITRE I.

Conſidération ſur la méthode.

ON mépriſe la méthode, ou on l'exalte. Bien des écrivains regardent les regles comme les entraves du génie. D'autres les croient d'un grand ſecours; mais ils les choiſiſſent ſi mal, & les multiplient ſi fort, qu'ils les rendent inutiles ou même nuiſibles. Tous ont également tort: ceux-là de blâmer la méthode, parce qu'ils n'en connoiſſent pas de bonne; ceux-ci de la croire néceſſaire, lorſqu'ils n'en connoiſſent que de fort défectueuſes.

Un ouvrage ſans ordre peut réuſſir par les détails, & placer ſon auteur parmi les bons écrivains: mais plus d'ordre le rendroit digne de plus de ſuccès. Dans les matieres de raiſonnement, il eſt impoſſible que la lumiere ſe répande également ſur toutes les parties, ſi la méthode manque; dans les choſes d'agrément, il eſt au-moins certain que tout ce qui n'eſt pas à ſa place, perd de ſa beauté.

Mais ſans nous arrêter ſur toutes ces diſcuſſions, définiſſons la méthode, & ſa néceſſité ſera démontrée. Je dis donc que la méthode eſt l'art de concilier la plus grande clarté & la plus grande préciſion avec toutes les beautés dont un ſujet eſt ſuſceptible.

Il y a des écrivains qui ne ſauroient ſe renfermer dans leur ſujet. Ils ſe perdent dans des

digreſſions ſans nombre, il ne ſe retrouvent que pour ſe répéter : il ſemble qu'ils croient, par des écarts & par des répétitions, ſuppléer à ce qu'ils n'ont pas ſu dire.

D'autres changent de ton, ſans conſulter la nature du ſujet qu'ils traitent. Ils ſe piquent d'être éloquens, lorſqu'ils devroient ſe contenter de raiſonner. Ils analyſent, lorſqu'ils devroient peindre ; & leur imagination s'échauffe & ſe refroidit preſque toujours mal-à-propos.

Pour ne point s'égarer dans le cours d'un ouvrage, pour dire chaque choſe à ſa place, & pour l'exprimer convenablement ; il eſt abſolument néceſſaire d'embraſſer ſon objet d'une vue générale. L'obſcurité, lorſqu'elle eſt rare, peut naitre d'une diſtraction ; mais lorſqu'elle eſt fréquente, elle vient certainement de la maniere confuſe dont on ſaiſit la matiere qu'on traite. On ne juge bien des proportions de chaque partie, que lorſqu'on voit le tout à la fois.

Les poëtes & les orateurs ont de bonne heure ſenti l'utilité de la méthode. Auſſi a-t-elle fait chez eux les progrès les plus rapides. Ils ont eu l'avantage d'eſſayer leurs productions ſur tout un peuple, témoins des impreſſions qu'ils cauſoient, ils ont obſervé ce qui manquoit à leurs ouvrages.

Les philoſophes n'ont pas eu le même ſecours, regardant comme au-deſſous d'eux d'écrire pour la multitude, ils ſe ſont fait long-tems un devoir d'être inintelligibles. Souvent ce n'étoit-là qu'un détour de leur amour propre, ils vouloient ſe cacher leur ignorance à eux-mêmes, & il leur ſuffiſoit de paroître inſtruits aux yeux

du peuple, qui plus fait pour admirer que pour juger, les croyoit volontiers ſur leur parole. Les philoſophes n'ayant donc pour juges que des diſciples qui adoptoient aveuglément leurs opinions, ne devoient pas ſoupçonner leur méthode d'être défectueuſe: ils devoient croire au contraire que quiconque ne les entendoit pas, manquoit d'intelligence. Voilà pourquoi leurs travaux ont produit tant de diſputes frivoles, & ſi peu contribué aux progrès de l'art de raiſonner.

Les premieres poéſies n'ont été que des hiſtoires tiſſues ſans art: beaucoup d'expreſſions louches, beaucoup d'écarts & des répétitions ſans nombre. Des faits auſſi mal digérés ne pouvoient pas facilement ſe conſerver dans la mémoire, & l'expérience aprit inſenſiblement à les dégager & à les préſenter avec plus de préciſion.

Quand on ſut mettre de l'ordre dans les faits, on voulut y ajouter des ornemens, & on les chargea de fictions. Pour écrire l'hiſtoire, on écrivit des romans en vers, c'eſt-à-dire, des poëmes.

Depuis que la proſe eſt conſacrée à l'hiſtoire, on a eu le même penchant pour les fictions. On a donc fait des poëmes en proſe, c'eſt-à-dire des romans, c'eſt ainſi que les romans ſont nés de l'hiſtoire.

Quand on commença à faire des poëmes, on ſentit combien il étoit important d'intéreſſer. On remarque que l'intérêt augmente à proportion qu'il eſt moins partagé; & on reconnut combien l'unité d'action eſt néceſſaire. D'autres obſervations découvrirent d'autres règles, & les

poëtes, eurent sur la méthode, des idées si exactes, que ç'eût été à eux à en donner des leçons aux philosophes.

Quoique leurs règles soient le fruit de l'expérience & de la réflexion, quelques écrivains les ont combattues comme si elles n'étoient que de vieux préjugés. Ils ont cru établir des opinions nouvelles, en renouvellant les erreurs des premiers artistes, & en rappellant les arts à leur premiere grossiéreté.

Ce n'est pas rendre un service aux génies, que de les dégager de l'assujettissement à la méthode: elle est pour eux ce que les loix sont pour l'homme libre.

Les poemes ne plairont qu'autant qu'on s'écartera moins de ces règles. Si l'on trouve de l'agrément dans les écarts, c'est que chacun d'eux est un; & que par conséquent, séparé de l'ouvrage auquel il ne tient pas, il a sa beauté. Tous ensemble, ils font un poeme où il y a de belles choses, & ne font pas cependant un beau poeme: en effet, si, descendant de détails en détails, on ne voyoit l'unité nulle part, l'ouvrage entier ne seroit qu'un chaos. Toutes les parties doivent donc former un seul tout.

Les règles sont les mêmes pour l'éloquence. Mais tandis que l'expérience guidoit les orateurs & les poëtes qui cultivoient leur art, sans se piquer d'en donner les préceptes, les philosophes écrivoient sur la méthode qu'ils n'avoient pas trouvée, & dont ils croyoient donner les premieres leçons. Ils ont fait des rhétoriques, des poétiques & des logiques. Sans être poetes ni orateurs, ils ont connu les règles de la poésie

& de l'éloquence, parce qu'ils les ont cherchées dans des modèles, où elles étoient en exemple. S'ils avoient eu de bonne heure de pareils modèles en philoſophie, ils n'auroient pas tardé à connoître l'art de raiſonner. C'eſt parce qu'ils ont été privés de ce ſecours, qu'ils ont mis dans leurs logiques, ſi peu de choſes utiles & tant de ſubtilité.

La méthode qui apprend à faire un tout, eſt commune à tous les genres. Elle eſt ſur-tout néceſſaire dans les ouvrages de raiſonnement, car l'attention diminue à proportion qu'on la partage, & l'eſprit ne ſaiſit plus rien, lorſqu'il eſt diſtrait par un trop grand nombre d'objets.

Or, l'unité d'action dans les ouvrages faits pour intéreſſer, & l'unité d'objet dans les ouvrages faits pour inſtruire, demandent également que toutes les parties ſoient entr'elles dans des proportions exactes, & que ſubordonnées les unes aux autres, elles ſe rapportent toutes à une même fin. Par-là, l'unité nous ramène au principe de la plus grande liaiſon des idées; elle en dépend. En effet, cette liaiſon étant trouvée, le commencement, la fin & les parties intermédiaires ſont déterminées: tout ce qui altere les proportions, eſt élagué; & on ne peut plus rien retrancher, ni déplacer, ſans nuire à la lumiere ou à l'agrément.

Pour découvrir cette liaiſon, il faut fixer ſon objet, juſqu'à ce qu'on puiſſe en déterminer les principales parties, & tout comprendre dans la diviſion générale. Il faut éviter les diviſions purement arbitraires, & même les diviſions préliminaires où l'on décompoſe un objet dans tou-

tes ſes parties; l'eſprit du lecteur ſe fatigueroit dès l'entrée de l'ouvrage ; les choſes qu'il lui ſeroit le plus eſſentiel de retenir, lui échapperoient ; & les précautions que l'auteur auroit priſes pour ſe faire entendre, le rendroient ſouvent inintelligible. Commencer par des diviſions ſans nombre, pour affecter beaucoup de méthode, c'eſt s'égarer dans un labyrinthe obſcur, pour arriver à la lumiere : la méthode ne s'annonce jamais moins, que lorſqu'il y en a davantage.

Le début d'un ouvrage ne ſauroit donc être trop ſimple, ni trop dégagé de tout ce qui peut ſouffrir quelque difficulté.

La diviſion générale étant faite, on doit chercher l'ordre où les parties contribuent davantage à ſe prêter mutuellement de la lumiere & de l'agrément. Par-là tout ſera dans la plus grande liaiſon.

Enſuite chaque partie veut être conſidérée en particulier, & ſubdiviſée autant de fois qu'elle renferme d'objets, qui peuvent faire chacun un petit tout. Rien ne doit entrer dans ces ſubdiviſions, qui puiſſe en altérer l'unité, & les parties ne connoiſſent d'autre ordre que celui qui eſt indiqué par la gradation la plus ſenſible. Dans les ouvrages faits pour intéreſſer, c'eſt la gradation de ſentiment ; dans les autres, c'eſt la gradation de lumiere.

Mais afin de ſe conduire ſûrement, il faut ſavoir choiſir parmi les idées, qui ſe préſentent : le choix eſt néceſſaire pour ne rien adopter, qui ne contribue à la plus grande liaiſon.

Tout ce qui n'eſt pas lié au ſujet qu'on traite,

doit être rejetté : les choſes mêmes qui ont avec lui quelque liaiſon, ne méritent pas toujours qu'on en faſſe uſage. Ce droit n'appartient qu'à ce qui peut le lier plus ſenſiblement à la fin qu'on ſe propoſe.

Le ſujet & la fin, voilà donc les deux points de vue qui doivent nous régler.

Ainſi quand une idée ſe préſente, nous avons à conſidérer ; ſi étant liée à notre ſujet, elle le développe relativement à la fin pour laquelle nous le traitons ; & ſi elle nous conduit par le chemin le plus court.

En prenant notre ſujet pour ſeul point fixe, nous pouvons nous étendre indifféremment de tous côtés. Alors plus nous nous écartons, moins les détails où notre eſprit s'égare, ont de rapport entr'eux : nous ne ſavons plus où nous arrêter, & nous paroiſſons entreprendre pluſieurs ouvrages, ſans en achever aucun.

Mais lorſqu'on a pour ſecond point fixe, une fin bien déterminée, la route eſt tracée : chaque pas contribue à un plus grand développement : & l'on arrive à la concluſion ſans avoir fait d'écarts.

Si l'ouvrage entier a un ſujet, & une fin, chaque chapitre a également l'un & l'autre, chaque article, chaque phraſe. Il faut donc tenir la même conduite dans les détails. Par-là, l'ouvrage ſera un dans ſon tout, un dans chaque partie, & tout y ſera dans la plus grande liaiſon poſſible.

En ſe conformant au principe de la plus grande liaiſon, un ouvrage ſera donc réduit au plus petit nombre de chapitres, les chapitres au plus petit

petit nombre
nombre de p
nombre de n

Dans la na
ne former q
nous eſt ſi
uns aux aut
nos plus gra
quelque ſorte
lement veille
ſujet que no
d'autant plus
combat avec
des limites &
croyons ſur l
nos plus grai
nous ſoyons
ſavons beauc
que nous ſav

Les digreſſi
que nous ne
lequel nous
avec tous les
nous cherch
pas ; mais c'
tôt, & dan
de lumiere,
ſions, les é
faire oublier l
aient en lui l
qu'elles y ram
eſt comme un
ne s'écarter d

petit nombre d'articles, les articles au plus petit nombre de phraſes, & les phraſes au plus petit nombre de mots.

Dans la nature tous les objets ſont liés, pour ne former qu'un ſeul tout. C'eſt pourquoi il nous eſt ſi naturel de paſſer légérement des uns aux autres. Nous ſommes, juſques dans nos plus grands écarts, toujours conduits par quelque ſorte de liaiſon. Il faut donc continuellement veiller ſur nous pour ne pas ſortir du ſujet que nous avons choiſi. Il y faut donner d'autant plus d'attention, que, toujours en combat avec nous-mêmes pour nous preſcrire des limites & pour les franchir, nous nous croyons ſur le moindre prétexte autoriſés dans nos plus grands écarts. Il ſemble ſouvent que nous ſoyons plus curieux de montrer que nous ſavons beaucoup de choſes, que de faire voir que nous ſavons bien celles que nous traitons.

Les digreſſions ne ſont permiſes, que lorſque nous ne trouvons pas dans le ſujet ſur lequel nous écrivons, de quoi le préſenter avec tous les avantages qu'on y deſire. Alors nous cherchons ailleurs ce qu'il ne fournit pas; mais c'eſt dans la vue d'y revenir bientôt, & dans l'eſpérance d'y répandre plus de lumiere, ou plus d'agrément. Les digreſſions, les épiſodes ne doivent donc jamais faire oublier le ſujet principal; il faut qu'elles aient en lui leur commencement, leur fin, & qu'elles y ramenent ſans ceſſe. Un bon écrivain eſt comme un voyageur, qui a la prudence de ne s'écarter de ſa route, que pour y rentrer

avec des commodités propres à la lui faire continuer plus heureuſement.

Vous vous familiariſerez, Monſeigneur, avec ces vues générales, lorſque dans nos lectures nous en ferons l'application aux meilleurs écrivains. Il n'eſt pas encore tems de vous donner des exemples: ils ne ſeroient pas à votre portée; & il ſuffira pour le préſent que vous conſidériez un grand ouvrage comme un diſcours de peu de phraſes: car la méthode eſt la même pour l'un & pour l'autre.

On peut travailler aux différentes parties d'un ouvrage, ſuivant l'ordre dans lequel on les a diſtribuées; & on peut auſſi, lorſque le plan eſt bien arrêté, paſſer indifféremment du commencement à la fin ou au milieu, & au lieu de s'aſſujettir à aucun ordre, ne conſulter que l'attrait, qui fait ſaiſir le moment, où l'on eſt, plus propre à traiter une partie qu'une autre.

Il y a dans cette conduite une maniere libre qui reſſemble au déſordre ſans en être un. Elle délaſſe l'eſprit en lui préſentant des objets toujours différens, & elle lui laiſſe la liberté de ſe livrer à toute ſa vivacité. Cependant la ſubordination des parties fixe des points de vue, qui préviennent ou corrigent les écarts, & qui ramenent ſans ceſſe à l'objet principal. On doit mettre ſon adreſſe à régler l'eſprit, ſans lui ôter la liberté. Quelque ordre que les gens à talent mettent dans leurs ouvrages, il eſt rare qu'ils s'y aſſujettiſſent lorſqu'ils travaillent.

Il nous reſte à traiter des différens genres d'ouvrages. Or, il y en a trois en général; le

didactique, la narration, les deſcriptions: car on raiſonne, on narre, ou l'on décrit.

Dans le didactique on poſe des queſtions & on les diſcute: dans la narration on expoſe des faits vrais ou imaginés, ce qui comprend l'hiſtoire, le roman & le poëme: dans les deſcriptions on peint ce qu'on voit ou ce qu'on ſent; c'eſt ce qui appartient plus partiouliérement à l'orateur & au poëte. Nous allons conſidérer le ſtyle ſous ces différéns égards.

CHAPITRE II.

Du genre Didactique.

IL y a des écrivains qui ne ſauroient entrer en matiere, ſans arrêter le lecteur ſur des notions préliminaires qu'ils diſent abſolument néceſſaires à l'intelligence du ſujet qu'ils traitent. C'eſt une eſpece de dictionnaire qu'ils mettent à la tête de leurs ouvrages. Ils emploient des mots ſavans pour exprimer les choſes les plus communes, ils changent la ſignification des termes les plus uſités; en ſorte que pluſieurs traités ſur un même ſujet, écrits dans une même langue, ne paroiſſent que la traduction les uns des autres, & ne different que par la variété des idiomes.

Chaque art, chaque ſcience a des termes qui lui ſont propres : mais on les a ſouvent trop multipliés. Il eſt ridicule d'avoir recours à une langue ſavante pour des idées, qui ont des noms dans une langue vulgaire : c'eſt oppoſer un obſtacle aux progrès des connoiſſances, & vouloir perſuader qu'on ſait beaucoup, quand on ſait des mots.

Il eſt encore fort inutile de ramaſſer à la tête d'un ouvrage les termes propres au ſujet que l'on traite : il ſera toujours tems de les expliquer, quand on ſera dans la néceſſité de les employer. Alors l'application en rendra la ſigni-

fication plus ſenſible, & les gravera plus profondément dans la mémoire.

Si on abuſe des mots, on abuſe auſſi des définitions. Un défaut où l'on tombe, c'eſt de les offrir au lecteur dans un moment où il ne peut pas encore les comprendre. A la vérité, l'explication ſuit de près; mais pourquoi commencer par dire une choſe qui ne ſera pas entendue? Ne ſeroit-il pas mieux de préſenter les idées dans l'ordre où elles s'expliqueroient d'elles-mêmes? Cet abus vient de ce qu'on prend les définitions pour les principes de ce qu'on va dire, & on devroit plutôt les prendre pour le précis de ce qu'on a dit. Il faut que les analyſes en préparent l'intelligence. C'eſt alors qu'elles répandront du jour, & que propres à rappeller en peu de mots toutes les propriétés d'une choſe, elles prépareront à de nouvelles recherches, & faciliteront de nouvelles analyſes.

Mais il ne faut pas ſe faire une loi de tout définir. Il y a des choſes qui ſont claires par elles-mêmes, parce que ce ſont des impreſſions qui ſont connues par ſentiment: il y en a au contraire qui ſont obſcures, qui ſe confondent entr'elles, & ou il eſt impoſſible de démêler des qualités par où elles puiſſent ſe diſtinguer. Il ne faut définir ni les unes ni les autres.

Au nombre des premieres ſont la lumiere, le ſon, la ſaveur, & en général toutes les affections que l'ame reçoit par les ſens, & qu'elle conſerve telles qu'elle les reçoit. Toutes ces choſes ne peuvent être connues que par le ſentiment, que produit l'action des objets ſur nos organes. Dire que la lumiere, le ſon, &c. eſt

une matiere plus ou moins ſubtile, dont les parties ont telle figure, tel mouvement, ce n'eſt pas définir ce que nous ſentons, c'eſt en donner la cauſe phyſique, & cette explication eſt même bien imparfaite.

Lorſqu'un ſentiment eſt compoſé de pluſieurs affections, il peut ſe définir, c'eſt-à-dire, qu'on peut faire l'analyſe des différentes affections dont il eſt formé : c'eſt pourquoi les opérations de l'eſprit & les paſſions de l'ame ſont ſuſceptibles de définitions.

Si nous conſidérons les choſes par les côtés par où elles different davantage, nous les diſtribuons en différentes claſſes, & nous les définiſſons par les propriétés qui les diſtinguent. Alors la loi que nous devons faire, c'eſt de mettre de l'ordre dans nos idées, pour nous les rappeler plus facilement. Il faut ſe tenir en garde contre le préjugé où l'on eſt communément, que les définitions dévoilent la nature des choſes. Il ſeroit dangereux de s'y méprendre. Les erreurs des phyſiciens en ſont une preuve ſenſible. Ce n'eſt que dans les mathématiques, dans la morale & dans la métaphyſique, que les définitions peuvent renfermer la nature des choſes, c'eſt-à-dire, de quelques notions abſtraites.

Quand nous conſidérons les différentes eſpeces que nous avons définies, nous voyons comment elles ſe diſtinguent plus ou moins. Lorſqu'elles ſont plus générales, il y a moins de rapports entr'elles, moins de choſes communes. Lorſqu'elles le ſont moins, il y a plus de rapports, plus de choſes communes. Ainſi les notions d'eſprit & de corps ſont très-diſtinctes ; celles d'animal & de

plante le ſont encore ; mais il y a tel eſpece de l'animal & telle eſpece de plante qui ſe diſtinguent ſi peu, que les naturaliſtes s'y trompent, & c'eſt alors qu'il faut ſur-tout ſe méfier des définitions. Pour faire des claſſes qui marquent exactement la différence de chaque eſpece, il faudroit diviſer, & ſubdiviſer juſqu'à ce qu'on fût parvenu à diſtinguer autant d'eſpeces que d'individus. Mais nos connoiſſances ne peuvent pas s'étendre juſques-là ; & ſi, par des diviſions renfermées dans de juſtes bornes, on met de l'ordre dans les idées ; on brouille tout, lorſqu'on veut trop diviſer. Il m'eût, par exemple, été aiſé de multiplier à l'infini les eſpeces de figure, je n'aurois eu qu'à copier les grammairiens & les rétheurs : mais je n'aurois pas fait aſſez de ſubdiviſions pour épuiſer la matiere, & j'en aurois trop fait pour l'intelligence de mon ſyſtème.

Les préfaces ſont une autre ſource d'abus. C'eſt-là que ſe déploie l'oſtentation d'un auteur qui exagere quelquefois ridiculement le prix des ſujets qu'il traite. Il eſt très-raiſonnable de faire voir le point où ceux qui ont écrit avant nous, ont laiſſé une ſcience, ſur laquelle nous croyons pouvoir répandre de nouvelles lumieres. Mais parler de ſes travaux, de ſes veilles, des obſtacles qu'on a eus à ſurmonter, faire part au public de toutes les idées qu'on a eues ; non content d'une premiere préface, en ajouter encore à chaque livre, à chaque chapitre ; donner l'hiſtoire de toutes les tentatives qui ont été faites ſans ſuccès ; indiquer ſur chaque queſtion pluſieurs moyens de la réſoudre, lorſqu'il n'y en a qu'un dont on veuille, & dont on puiſſe faire uſage ; c'eſt l'art de groſſir

un livre pour ennuyer ſon lecteur. Si l'on retranchoit de ces ouvrages tout ce qui eſt inutile, il ne reſteroit preſque rien. On diroit que ces auteurs n'ont voulu faire que la préface des ſujets qu'ils ſe propoſoient de traiter : ils finiſſent, & ils ont oublié de réſoudre les queſtions qu'ils avoient agitées.

Après avoir élagué les préfaces, les définitions inutiles, les mots dont on peut ſe paſſer, & mis les définitions à leur place & dans leur jour, il faut penſer aux détails du ſtyle: car il y a des obſervations particulieres au genre didactique.

Le principe de la plus grande liaiſon des idées, doit être ici conſidéré par rapport à la capacité de l'eſprit. En effet, moins les idées ſont familiéres, moins l'eſprit en peut embraſſer à la fois. Ce ne ſera donc pas aſſez de ne faire entrer dans une phraſe, que les idées qui peuvent naturellement s'y conſtruire : il faudra encore examiner juſqu'à quel point elles doivent être étrangeres au lecteur. Plus elles lui ſeront difficiles à ſaiſir, moins on doit en faire entrer dans une même phraſe. En ſuivant cette règle, on ne s'écartera pas du principe de la plus grande liaiſon, mais on l'obſervera d'une maniere plus convenable.

Le ſtyle des ouvrages didactiques demande donc qu'ordinairement les phraſes en ſoient courtes. Il veut encore qu'il y ait entr'elles une gradation ſenſible. Il n'aime point les paſſages bruſques, à moins que les idées intermédiaires ne ſe ſuppléent facilement ; & il rejette les tranſitions, lorſqu'elles ne ſemblent faites que pour rapprocher des choſes, qui ne doivent pas naturellement ſe ſuivre. Il ne connoit qu'une maniere de lier les idées ;

c'eſt de les mettre chacune à leur place. Par-là, il évite les longueurs & les redites, & il atteint à la plus grande préciſion.

Il eſt vrai que cette préciſion préſentera quelquefois les choſes ſi rapidement qu'elles échapperont aux lecteurs qui ne liſent pas avec aſſez de réflexion. Mais ſi on vouloit ſe mettre à leur portée, on ſeroit diffus à l'excès, & on le ſeroit ſouvent en pure perte. Un écrivain qui tend à la perfection, ſe contente d'être entendu de ceux qui ſavent lire. Il viendra un tems où perſonne n'oſera lui faire le reproche d'obſcurité.

Ce n'eſt pas aſſez que les penſées ſoient préſentées dans tout leur jour, il eſt néceſſaire que des exemples les rendent plus ſenſibles. Mais il faut qu'il n'y en ait point trop pour les lecteurs inſtruits & qu'il y en ait aſſez pour les autres. Ceux qui à la lumiere joindront l'agrément, ſeront très-propres à cet effet; car on craindra moins de les prodiguer. Tout conſiſte à puiſer dans de bonnes ſources. J'ajouterai encore que ſi un exemple eſt néceſſaire pour faire entendre une penſée, ce n'eſt pas par la penſée qu'il faut commencer, comme on fait communément, c'eſt par l'exemple.

L'inſtruction eſt ſeche, quand elle n'eſt pas ornée. Un écrivain doit imiter la nature qui donne de l'agrément à tout ce qu'elle veut nous rendre utile. Elle n'eût rien fait pour notre conſervation, ſi les ſenſations qui nous inſtruiſent, n'euſſent pas été agréables. Tracez-vous donc une route à travers les plus beaux payſages; que ce que l'architecture a de plus beau, y forme mille points de vue; en un mot, empruntez des arts & de la nature tout ce qui eſt propre à embellir la vérité.

Cependant prenez garde de ne pas l'obſcurcir: elle veut être ornée; mais elle ne veut rien qui la cache. Le voile le plus léger l'embarraſſe.

On ne ſauroit donc trop étudier ſon ſujet. D'abord il le faut dépouiller de tout ce qui lui eſt étranger, enſuite le conſidérer par rapport à la fin qu'on ſe propoſe, & n'employer pour l'embellir & pour le développer, que des idées qui ſe lient également à ces deux points fixes.

Dans les détails du ſtyle, il faut, parmi les tours qui ſe conforment à la plus grande liaiſon des idées, choiſir ceux qui expriment l'intérêt qu'il eſt raiſonnable de prendre aux vérités qu'on enſeigne. Le ſtyle ſeroit ridicule, ſi les expreſſions marquoient un intérêt trop grand: il ſeroit froid, ſi elles n'en marquoient aucun. Quoique le propre du philoſophe ſoit de voir, il n'eſt pas condamné à être privé de ſentiment; & on s'intéreſſe peu aux matieres qu'il traite, s'il ne paroit pas s'y intéreſſer lui-même.

Il obſervera tout ce que nous avons dit dans le premier livre ſur les conſtructions, & dans le ſecond ſur les différentes eſpeces de tours; & il employera des figures, moins pour donner de l'agrément à ſon ſtyle, que pour répandre une plus grande lumiere.

CHAPITRE III.

De la narration.

Les préceptes ſont ici les mêmes. Toute narration a un objet, & dès-lors les circonſtances & les ornemens ſont déterminés, ainſi que les tours propres à inſpirer l'intérêt qu'elle mérite.

Ce qu'il y a de particulier à l'hiſtoire, c'eſt que la néceſſité de rapporter des faits qui ſont arrivés en même tems, ne permet pas de ſe paſſer de tranſitions. Mais les tranſitions ne doivent pas être des morceaux appliqués uniquement pour paſſer d'un fait à un autre: il faut les tirer du fond du ſujet. Elles doivent exprimer les rapports qui ſont entre toutes les parties, & les lier par ce qu'elles ont de commun, ou par les oppoſitions qu'on remarque entr'elles: époques, cauſes, effets, circonſtances, &c.

Ce qui rend l'hiſtoire difficile à écrire, c'eſt la multitude des choſes dont elle fait ſon objet & le grand nombre de connoiſſances néceſſaires pour les traiter: religion, législation, gouvernement, droit public, politique, uſages, mœurs, arts, ſciences, commerce. C'eſt relativement à tous ces objets que les faits doivent être choiſis & détaillés, & on doit négliger tout ce qui ne ſert point à les faire connoître.

Celui qui entreprend d'écrire l'hiſtoire d'un peuple, eſt libre de ne pas l'embraſſer dans toutes

les parties. Mais quoiqu'il ſe borne à quelques-unes, il faut qu'il ait étudié les autres : il faut ſurtout qu'il connoiſſe le gouvernement, auquel tout le reſte eſt en quelque ſorte ſubordonné. Car le gouvernement favoriſe les progrès de chaque choſe, ou y met obſtacle. Mais lui-même dépend du climat, & de mille influences étrangéres, morales & phyſiques. Il faut donc le conſidérer ſous ce point de vue.

Si le gouvernement influe ſur les mœurs, les mœurs influent ſur le gouvernement. Quel que ſoit donc l'objet qu'un hiſtorien ſe propoſe, il doit encore connoître les mœurs. S'il les ignore, il n'aura pas de règle aſſez certaine pour le choix des faits, ou du moins il ne les développera qu'imparfaitement.

Il ſeroit à ſouhaiter que chaque hiſtorien écrivît ſur les choſes qu'il ſait le mieux, & dont il eſt capable de faire connoître les commencemens, les progrès & la décadence. L'un s'appliqueroit à donner la connoiſſance des loix, l'autre du commerce, le troiſieme de l'art militaire ; & ainſi du reſte.

Il eſt vrai, & je viens de le dire, qu'aucune de ces parties ne pourroit être bien traitée par celui qui ignoreroit tout-à-fait les autres : mais ſi on n'a pas aſſez étudié le gouvernement, les loix, la politique, pour en faire des tableaux bien détaillés, on pourra du moins les connoître aſſez pour écrire, par exemple, l'hiſtoire militaire.

Par-là, on auroit du même peuple pluſieurs hiſtoires également curieuſes, & toutes propres à inſtruire chaque citoyen ſuivant ſon état.

En général, Monſeigneur, on ne peut bien écrire que ſur les matieres qu'on a approfondies.

En effet, comment traiter un ſujet, ſi on ne le connoît pas aſſez pour déterminer l'objet qu'on ſe propoſe? Si on ne voit pas, par où on doit commencer, par où on doit finir, & par où on doit paſſer, n'eſt-ce pas-là ce qui doit déterminer juſqu'aux acceſſoires, dont il faut accompagner chaque penſée?

Le ſtyle de l'hiſtoire doit être rapide dans les récits, précis dans les réflexions, grand & fort dans les deſcriptions & dans les tableaux. L'ordre doit régner par-tout, & les tranſitions ne ſauroient être trop ſimples.

La rapidité des récits veut que les phraſes ſoient courtes, & qu'on élague tous les détails inutiles à l'objet qu'on a en vue.

La préciſion des réflexions conſiſte dans des maximes, qui ſont les réſultats d'un grand nombre d'obſervations.

Le ſtyle périodique convient particuliérement aux deſcriptions; car celui qui décrit peut raſſembler plus d'idées que celui qui narre ou qui raiſonne: & même il le doit. Une deſcription eſt le tableau de pluſieurs choſes qui ſont réunies, & qui ne font qu'un tout.

C'eſt d'après les faits qu'il faut peindre un homme, & non d'après l'imagination: car les portraits ne ſont intéreſſans, qu'autant qu'ils ſont vrais. La touche en doit être forte, les couleurs bien fondues. Un pinceau maniéré fait des peintures froides: il s'appéſantit ſur des détails inutiles, & il dégroſſit à peine les principaux traits. Il y a des écrivains qui reſſemblent à des peintres, qui font bien une coeffure, une draperie, tout, excepté la figure.

Il faut un grand fond de jugement pour bien faire un portrait, & la plupart de ceux qui ſe piquent d'exceller en ce genre, ont tout au plus ce qu'on appelle par abus *eſprit*. Ils courent après les antitheſes, ils s'épuiſent pour trouver des diſtinctions fines, ils ne ſongent qu'à faire de jolies phraſes, & la reſſemblance eſt la ſeule choſe dont ils ne ſont pas occupés.

Les loix ſont les mêmes pour les ouvrages d'invention, tels que les romans: car ſoit que vous imaginiez les faits, ſoit que vous les preniez dans l'hiſtoire, c'eſt toujours à l'objet que vous vous propoſez, à marquer les détails dans leſquels vous devez entrer, à mettre chaque choſe à ſa place, à donner à chacune l'expreſſion convenable, en un mot, à faire un enſemble dont toutes les parties ſoient bien proportionnées. La ſeule différence qu'il y ait entre celui qui écrit l'hiſtoire & celui qui écrit des romans, c'eſt que le premier peint les caracteres d'après les faits, & que le ſecond imagine les faits d'après les caracteres ſuppoſés.

Voilà les principes généraux: nous aurons plus d'une fois occaſion de les expliquer.

CHAPITRE IV.

De l'éloquence.

LES peintres ont deux manieres d'exécuter un tableau deſtiné à être vu de loin. Quoiqu'ils s'accordent tous à donner aux figures une grandeur au-deſſus du naturel, les uns les finiſſent avec plus de détail; les autres ne font, pour ainſi-dire, que les dégroſſir, aſſurés que l'air qui les ſépare du ſpectateur, achevera leur ouvrage. Vues de près, les formes ſont monſtrueuſes, les couleurs ſont diſcordantes: à meſure qu'on s'éloigne, tout s'arrondit, tout s'adoucit: les objets ſont colorés & terminés comme ils doivent l'être.

Or, un diſcours oratoire eſt un tableau vu dans l'éloignement. L'expreſſion doit donc en être un peu exagérée, ainſi que l'action qui l'accompagne. L'une & l'autre s'affoibliſſent en venant juſqu'à nous.

L'orateur peut même négliger la correction. Si les traits propres à nous remuer ne ſont pas oubliés, s'ils ſont chacun à leur place, nous ne nous appercevrons ni des liaiſons trop prononcées ni des paſſages trop bruſques, & ſon ouvrage nous paroîtra achevé. Mais il faut qu'il ſe ſouvienne que ſes diſcours ne ſont faits que pour être déclamés. Ils ſeroient trop près de nous, ſi nous les liſions: nous n'y verrions que des maſſes informes, & nous ſerions choqués d'y trouver ſi peu d'accord.

Celui qui deſtine ſes ouvrages à l'impreſſion doit donc les corriger avec ſoin ; mais qu'il prenne garde de les affoiblir ou d'en altérer le caractere.

Quand je lis en titre, *ſermon*, *oraiſon funebre*, &c. je me mets naturellement à la place de l'auditeur, & je m'attends à trouver le ſtyle d'un orateur qui m'adreſſe la parole. C'eſt une illuſion à laquelle le ton de tout le diſcours doit m'entretenir. Il faut donc que les traits, deſſinés avec force, ſoient toujours un peu au-deſſus du naturel. Mon imagination ſera portée à les placer à un certain éloignement, & je les verrai dans leur véritable grandeur.

Avant même de parler, l'orateur doit émouvoir. L'action eſt la principale partie, elle nous prépare aux ſentimens dont il veut vous pénétrer ; elle frappe les premiers coups, & le diſcours qu'elle accompagne encore, acheve l'impreſſion.

Un orateur ſans action n'eſt qu'un beau diſcoureur : nous pouvons cueillir les fleurs qu'il ſeme, nous ne pouvons pas être émus. Mais auſſi une action véhémente ſeroit ridicule, ſi le diſcours n'y répondoit pas. Ces deux langages n'ayant qu'un objet, doivent y contribuer également : il faut qu'il y ait entr'eux la plus grande harmonie.

L'orateur doit donc avoir une touche plus forte & plus grande, lorſque ſon caractere le porte à déclamer avec beaucoup d'action. Ses images ſeront plus exagérées, les contours ſeront deſſinés plus rudement, & toutes les parties ſeront unies par des liens plus groſſiers. La compoſition néanmoins n'aura rien de choquant pour l'auditeur, parce que tout y ſera d'accord.

Il n'en ſera pas de même aux yeux du lecteur. Quoique

Quoique le feu
bre mette en
de celui qui d
étoit forte & v
l'imagination s
la véhémence.
dans l'éloigner
cus. Voilà pou
pas exagérées à
au lecteur. Il
prinier, dimin
tours, & proni
règle ſe fera-t

Les peintres
connoiſſent les
deurs aux diſt
qu'à prendre
donné, ils sav
ner à chaque
l'optique, ils
mais le coup
roit, ſuffiroit
ceau.

C'eſt auſſi
teur, lorſqu'il
à la place des l
le ſentiment lu
nier ſes compo
ceptibles d'acti
il ſe contentera
tres. Il n'y a p

Les Anciens

Quoique le seul titre de *sermon* ou *d'oraison funebre* mette en quelque sorte sous les yeux l'action de celui qui déclamoit : cependant si cette action étoit forte & véhémente, il n'est pas naturel que l'imagination s'en présente toute la force & toute la véhémence. Elle ne placera donc pas les objets dans l'éloignement, d'où ils devroient être apperçus. Voilà pourquoi les figures, qui ne paroissent pas exagérées à l'auditeur, pourroient le paroître au lecteur. Il faut donc que l'orateur qui se fait imprimer, diminue les figures, adoucisse les contours, & prononce moins les liaisons. Mais quelle règle se fera-t-il ?

Les peintres en pareil cas ont un avantage. Ils connoissent les rapports de la diminution des grandeurs aux distances : ils n'ont en quelque sorte qu'à prendre le compas ; & l'éloignement étant donné, ils savent la grandeur qu'ils doivent donner à chaque figure. S'ils ignoroient tout-à-fait l'optique, ils seroient privés d'un grand secours : mais le coup d'œil que l'expérience leur donneroit, suffiroit peut-être pour conduire leur pinceau.

C'est aussi l'expérience qui doit éclairer l'orateur, lorsqu'il veut se faire imprimer. S'il se met à la place des lecteurs, & s'il se lit de sang froid, le sentiment lui apprendra comment il doit remanier ses compositions. Celles qui seront fort susceptibles d'action, il les retouchera davantage ; il se contentera de donner de la correction aux autres. Il n'y a pas d'autres règles à suivre.

Les Anciens, nos maîtres en éloquence, met-

toient une grande différence entre les discours faits pour être prononcés, & les discours faits pour être lus. C'est Aristote qui le remarque; & il ajoute que les premiers paroissent plats, quand on les lit, & les autres secs, quand on les récite. Cela devoit être, parce que l'accord étoit détruit.

Chez les Grecs & chez les Romains, l'éloquence n'étoit pas renfermée dans les objets dont elle s'occupe aujourd'hui, & en conséquence, elle avoit un caractere que nous n'avons pas pu lui conserver. Elle ne parloit pas à une populace ignorante: elle traitoit des affaires du gouvernement devant un peuple qui avoit part à la souveraineté. L'orateur, monté dans la tribune, trouvoit les esprits préparés par les circonstances. Il pouvoit, sans proférer un mot, émouvoir par sa seule attitude; & tout, jusqu'au silence qui régnoit, contribuoit à l'éloquence de son action. On juge quels devoient être alors ses discours, pour entretenir & pour augmenter la premiere impression qu'il avoit faite; & on voit combien ils devoient perdre, lorsqu'ils n'étoient plus dans sa bouche.

Les Anciens pensoient que l'éloquence emprunte toute sa force de l'action. L'action, selon eux, est la principale partie de l'orateur, elle est presque la seule nécessaire. En effet, quand on parle comm'eux devant une multitude, que divers intérêts agitent, il ne faut qu'émouvoir. Quelque instruite qu'on la suppose, elle ne raisonne pas, ou du moins elle ne raisonne pas de sang froid; & pour la conduire, il suffit de paroître devant elle avec les passions qui la remuent.

L'action eſt également néceſſaire à l'éloquence chrétienne, lorſque l'orateur ſe trouve dans ces tems malheureux, où le zèle d'une part & le fanatiſme de l'autre, anime les partis.

Mais lorſque tout eſt tranquille, & qu'on ne vient les écouter que par devoir ou par curioſité, les grands mouvemens paroîtroient des convulſions. Auſſi nos meilleurs orateurs ne ſe les permettent pas; ils ſe bornent preſque à l'éloquence du diſcours; & parce que cette éloquence n'eſt pas à la portée de la multitude, ils ne parlent qu'à la partie la plus éclairée de leur auditoire, c'eſt-à-dire, à des hommes qui blâmeroient une action forte & véhémente, parce que l'uſage du monde la leur interdit à eux-mêmes.

Voilà pourquoi nous n'adoptons pas les idées que les Anciens ſe faiſoient de l'éloquence. Bien loin de croire que l'action en ſoit la principale partie; à peine la jugeons-nous néceſſaire, & nous admirons des orateurs qui n'en ont pas.

La plupart de nos orateurs pourroient imprimer leurs diſcours à-peu-près tels qu'ils les ont récités. Mais ſi le diſcours le plus éloquent eſt celui qui veut être accompagné de plus d'action, il eſt certain qu'il doit être écrit avec quelque différence, ſuivant qu'il eſt fait pour être prononcé ou pour être lu.

L'orateur doit connoître à fond la matiere qu'il veut traiter, l'intérêt qu'y prennent ceux devant qui il parle, leur caractere & toutes les circonſtances qui ont quelque rapport à la ſituation où ils ſe trouvent, & au ſujet qu'il traite. Voilà ce qui

doit tracer le plan de son discours, & déterminer le choix des expressions propres à persuader & à émouvoir. Tour-à-tour il raisonnera : mais il ne perdra jamais de vue la fin qu'il se propose, ni les hommes qu'il veut persuader. C'est par-là qu'il liera parfaitement toutes ses idées, & qu'il observera jusques dans le détail des phrases, les loix dont les livres précédens ont montré la nécessité.

CHAPITRE V.

Obſervations ſur le ſtyle poëtique, & par occaſion, ſur ce qui détermine le caractere propre à chaque genre de ſtyle (*).

En quoi la poëſie différe-t-elle de la proſe? Cette queſtion, difficile à réſoudre, en fera naître pluſieurs autres qui ne le ſeront gueres moins: il n'y en a pas d'auſſi compliquée. Si nous conſiderions la poëſie & la proſe d'une maniere générale, la comparaiſon que nous en ferions, ne nous donneroit que des réſultats bien vagues, & ſi conſidérant dans chacune les genres différens, nous voulions comparer genre à genre, il faudroit faire des analyſes ſans fin. Bornons-nous à quelques obſervations.

Nous avons vu que le ſtyle doit varier ſuivant les ſujets qu'on traite. Donc autant la poëſie aura de ſujets a traiter, autant elle aura de ſtyles différens.

Donc encore elle aura un ſtyle à elle, toutes les fois que les ſujets ne ſeront qu'à elle. Mais ſon ſtyle ſera-t-il, au méchaniſme près, le même que celui de la proſe, toutes les fois qu'elle traitera les mêmes ſujets?

(*) Ce chapitre, tel qu'il eſt, n'auroit pas été à la portée du prince dans le tems que je lui ai fait lire l'Art d'écrire. Auſſi n'a-t-il été fait que longtems après.

Il faut considérer, si, en traitant les mêmes sujets, la poésie & la prose se font chacune une fin particuliere, ou si toutes deux elles ont la même. Dans le premier cas, autant de fins différentes, autant de styles différens.

La fin de tout écrivain est d'instruire ou de plaire; ou de plaire & d'instruire tout-à-la fois. Il plaît en parlant aux sens, en frappant l'imagination, en remuant les passions: il instruit en donnant des connoissances, en dissipant des préjugés, en détruisant des erreurs, en combattant des vices & des ridicules.

Ces deux fins, quoique différentes, ne s'excluent pas. Cependant, lorsqu'on a l'une & l'autre, on peut paroître n'avoir que l'une des deux: on peut afficher qu'on ne veut que plaire, & néanmoins chercher encore à instruire; on peut afficher qu'on ne veut qu'instruire, & néanmoins chercher encore à plaire.

Telle est donc en général la différence qu'on peut remarquer entre le poëte & le prosateur: c'est que le premier affiche qu'il veut plaire, & s'il instruit, il paroît cacher qu'il en ait le projet; le second au contraire affiche qu'il veut instruire, & s'il plaît, il ne paroît pas en avoir formé le dessein.

Les genres tendent toujours à se confondre. En vain nous les écartons pour les distinguer, ils se rapprochent bientôt; & aussi-tôt qu'ils se touchent, nous n'appercevons plus entr'eux les limites que nous avons tracées. Quelquefois le poëte, empiétant sur le prosateur, paroît afficher qu'il ne veut qu'instruire, quelquefois aussi le prosateur, empiétant sur le poëte, paroît afficher qu'il

ne veut que plaire, ils peuvent donc, en traitant les mêmes ſujets, avoir encore la même fin.

Alors le ſtyle de l'un rentre dans le ſtyle de l'autre, & il eſt difficile de bien déterminer en quoi ils different. Cependant il doit y avoir encore quelque différence. En effet, ſi le méchaniſme du vers annonce plus d'art, il faut, pour que tout ſoit d'accord, qu'il y ait auſſi plus d'art dans le choix des expreſſions.

Il y a donc trois choſes à conſidérer dans le ſtyle : le ſujet qu'on traite, la fin qu'on ſe propoſe, & l'art avec lequel on s'exprime. Les deux premieres peuvent être abſolument les mêmes pour le poëte & pour le proſateur, il n'en eſt pas ainſi de la derniere. Elle eſt commune à l'un & à l'autre ; mais elle ne l'eſt pas dans le même degré : le poëte doit écrire avec plus d'art.

Si, par conſéquent, la poéſie a, comme la proſe, autant de ſtyles que de ſujets : elle a encore un ſtyle à elle, lors même qu'elle traite les mêmes ſujets que la proſe, & qu'elle a la même fin. Ce qui la caractériſe, c'eſt de ſe montrer avec plus d'art, & de n'en paroître pas moins naturelle.

Les genres les plus oppoſés ſont d'un côté les analyſes & de l'autre les images ; & c'eſt en obſervant ces deux genres qu'on remarque une plus grande différence dans le ſtyle des écrivains.

Le philoſophe analyſe pour découvrir une vérité, ou pour la démontrer. S'il emploie quelquefois des images, c'eſt moins parce qu'il veut peindre, que parce qu'il veut rendre une vérité plus ſenſible ; & les images ſont toujours ſubordonnées au raiſonnement.

Un écrivain, qui veut peindre & qui ne veut

que peindre, écrit sur des vérités connues, ou sur des opinions qu'on regarde comme autant de vérités. N'ayant pas besoin de décomposer ses idées, il les présente par masses, ce sont des images où son sujet se retrouve, jusques dans les écarts qu'il paroît faire. S'il raisonne, c'est uniquement pour donner plus de vérité aux tableaux qu'il fait; & ses raisonnemens, toujours subordonnés au dessein de peindre, ne sont que des résultats précis, rapides, & renfermés quelquefois dans une expression qui est une image elle-même.

La poesie lyrique est celle à qui ce caractere convient davantage. La plus grande différence est donc entre le style du philosophe & celui du poete lyrique.

Dans l'intervalle, que laissent ces deux genres, sont tous ceux qu'on peut imaginer; & les styles différens suivant qu'ils s'éloignent du style d'analyse, pour se rapprocher du style d'images, ou qu'ils s'éloignent du style d'images, pour se rapprocher du style d'analyse. L'ode, le poeme épique, la tragédie, la comédie, les épitres, les contes, les fables, &c, tous ces genres ont un caractere qui leur est propre, en sorte que le ton naturel à l'un, est étranger à tous les autres; & si nous descendons aux espèces, dans lesquelles chacun se subdivise, nous trouverons encore autant de styles différens.

Le style varie donc, en quelque sorte, à l'infini; & il varie quelquefois par des nuances si imperceptibles, qu'il n'est pas possible de marquer le passage des uns aux autres. Alors il n'y a point de règles pour s'assurer de l'effet des couleurs qu'on emploie: chacun en juge différemment,

parce qu'on en juge d'après les habitudes qu'on s'eſt faites ; & ſouvent on a bien de la peine à rendre raiſon des jugemens qu'on porte.

Nous n'avons tant de peine à nous accorder à ce ſujet, que parce que les règles que nous nous faiſons, changent néceſſairement comme nos habitudes, & ſont, par conſéquent, fort arbitraires. Nous voulons, tout à la fois, dans le ſtyle, de l'art & du naturel : nous voulons que l'art s'y montre juſqu'à un certain point : nous en exigeons plus dans quelques genres, moins dans d'autres, & lorſqu'il eſt diſpenſé ſuivant les meſures arbitraires que nous nous ſommes faites, il conſtitue le naturel, bien loin de le détruire. C'eſt ainſi que le langage d'un eſprit cultivé eſt naturel, quoique bien différent du langage d'un eſprit ſans culture.

Or, nous entendons, par un eſprit cultivé, un eſprit qui joint l'élégance aux connoiſſances ; & quand nous diſons *élégance*, nous nous ſervons d'un mot, dont l'idée, ſoumiſe au caprice des uſages, varie comme les mœurs, & n'eſt jamais bien déterminée. Mais comme il eſt donné à quelques perſonnes d'être des modèles de ce que nous appellons manieres élégantes, il eſt donné à quelques écrivains d'être dans leur genre, des modèles de ce que nous appellons ſtyle élégant, & leurs écrits nous tiennent lieu de règles.

Quoiqu'on entende donc par cette élégance, il eſt certain qu'elle ne doit jamais ceſſer de paroître naturelle ; & cependant il n'eſt pas douteux qu'il ne faille beaucoup d'art pour la donner toujours au ſtyle. Si elle étoit uniquement fondée dans la nature des choſes, il ſeroit facile d'en donner des

règles, ou plutôt l'unique règle ſeroit de ſe conformer au principe de la plus grande liaiſon des idées. Mais parce qu'elle eſt en partie fondée ſur des uſages qui ne plaiſent que par habitude, il arrive que, ſi elle eſt à certains égards la même pour toutes les langues & pour tous les tems, elle eſt à d'autres égards différente d'une langue à l'autre, & elle change avec les générations. Voilà pourquoi l'étude des écrivains qui ſont devenus des modèles, eſt l'unique moyen de connoître l'élégance, dont chaque genre de poéſie eſt ſuſceptible.

L'art entre donc plus ou moins dans ce que nous nommons naturel. Tantôt il ne craint pas de paroître, tantôt il ſemble ſe cacher; il ſe montre plus dans une ode, que dans une épître; dans un poëme épique, que dans une fable. Si quelquefois il diſparoit dans la proſe, s'il faut même qu'il diſparoiſſe, ce n'eſt pas qu'on écrive bien ſans art, c'eſt que l'art eſt devenu en nous une ſeconde nature. En effet, pour juger combien il eſt néceſſaire, il ſuffit de conſidérer que nous ne ſaurions écrire, ſi nous n'avions pas appris.

Quand le ſtyle n'a pas tout l'art que le genre d'un ouvrage annonce, il eſt au-deſſous du ſujet; & au lieu de paroître naturel, il paroît trop familier ou trop commun. Quand il en a plus, il eſt forcé ou affecté. Il n'eſt donc naturel, qu'autant que l'art eſt d'accord avec le genre dans lequel on écrit; & cet accord en fait toute l'élégance. Mais ce ſont-là des choſes difficiles à déterminer, lorſqu'il s'agit du ſtyle poétique, parce qu'il y entre plus d'arbitraire que dans celui de la proſe.

Nous nous imaginons volontiers avoir des idées

abſolues de toutes les choſes dont nous parlons, juſques-là qu'il faut quelque réflexion pour remarquer que les mots *grand* & *petit* ne ſignifient que des idées relatives. Ainſi, lorſque nous diſons que Racine, Deſpréaux, Boſſuet & Madame de Sévigné écrivent naturellement, nous ſommes portés à prendre ce mot dans un ſens abſolu, comme ſi le naturel étoit le même dans tous les genres; & nous croyons toujours dire la même choſe, parce que nous nous ſervons toujours du même mot.

Nous ne tombons dans cette erreur, que parce que nous ne remarquons pas tous les jugemens que nous portons; & que néanmoins nos jugemens ſont différens, ſuivant les diſpoſitions, où nous ſommes; diſpoſitions que nous ne remarquons pas davantage, & auxquelles nous obéiſſons à notre inſu.

En effet, au ſeul titre d'un ouvrage, nous ſommes diſpoſés à deſirer dans le ſtyle plus ou moins d'art; parce que nous voulons que tout ſoit d'accord avec l'idée que nous nous faiſons du genre. Nous ne diſons pas, à la vérité, ce que nous entendons par cet accord, nous ne déterminons rien à cet effet: contens de ſentir confuſément ce que nous deſirons, nous approuvons, nous condamnons, & nous ſuppoſons que le naturel eſt toujours le même, parce que la notion vague, que nous attachons à ce mot, ſe retrouve dans toutes les acceptions dont il eſt ſuſceptible. Mais ſi nous ſavions obſerver le ſentiment qui, en pareil cas, nous conduit mieux que la réflexion; nous verrions que toutes les fois que les genres different, nous ſommes diſpoſés différemment, &

qu'en conſéquence nous jugeons d'après des règles différentes.

Lorſque je vais commencer la lecture de Racine, mes diſpoſitions ne ſont pas les mêmes que lorſque je vais commencer celle de Mad. de Sévigné. Je puis ne pas le remarquer, mais je le ſens; & en conſéquence je m'attends à trouver plus d'art dans l'un & moins dans l'autre. D'après cette attente, dont même je ne me rends pas compte, je juge qu'ils ont écrit tous deux naturellement; & en me ſervant du même mot, je porte deux jugemens qui different autant que le ſtyle d'une lettre differe de celui d'une tragédie.

Pour achever de déterminer nos idées ſur ce que nous nommons *naturel*, il faut conſidérer que nous devons à l'art tout ce que nous avons acquis, & que proprement il n'y a de naturel en nous, que ce que nous tenons naturellement de la nature.

Or, la nature ne nous fait pas avec telle habitude, elle nous y prépare ſeulement, & nous ſommes, au ſortir de ſes mains comme une argile, qui n'ayant par elle-même aucune forme arrêtée, reçoit toutes celles que l'art lui donne. Mais parce qu'on ne ſait pas démêler ce que ces deux principes ſont chacun ſéparément, on attribue au premier plus qu'il ne fait, & on croit naturel ce que le ſecond produit. Cependant l'art nous prend au berceau, & nos études commencent avec le premier exercice de nos organes. Nous en ſerions convaincus, ſi nous jugions des choſes que nous avons appriſes dans notre enfance, par les choſes que nous ſommes obligés d'apprendre aujour-

d'hui, ou par celles que nous nous ſouvenons d'avoir étudiées.

Quand nous admirons, par exemple, dans un danſeur le naturel des mouvemens & des attitudes, nous ne penſons pas ſans doute qu'il ſe ſoit formé ſans art; nous jugeons ſeulement que l'art eſt en lui une habitude, & qu'il n'a plus beſoin d'étude pour danſer, comme nous n'en avons plus beſoin pour marcher. Or, l'art ſe concilie avec le naturel de la poëſie, comme avec celui de la danſe; & le poëte eſt, ce qu'eſt le danſeur à l'homme qui marche.

Le naturel conſiſte donc dans la facilité qu'on a de faire une choſe, lorſqu'après s'être étudié pour y réuſſir, on y réuſſit enfin ſans s'étudier davantage: c'eſt l'art tourné en habitude. Le poëte & le danſeur ſont également naturels, lorſqu'ils ſont parvenus l'un & l'autre à ce degré de perfection, qui ne permet plus de remarquer en eux aucun effort pour obſerver les règles qu'ils ſe ſont faites.

Mais à peine on a réſolu une queſtion ſur cette matiere qu'il s'en préſente pluſieurs autres. Qu'eſt-ce que l'art, demandera-t-on? qu'eſt-ce que le beau qui en eſt l'effet? & comment s'acquiert le goût qui juge du beau? Il eſt certain que le naturel, propre à chaque genre de poëſie, ne peut être déterminé, qu'après qu'on aura répondu à toutes ces queſtions. Mais comment y répondre, ſi on n'a pas des idées préciſes de ce qu'on nomme *art*, *beau* & *goût*? & comment donner de la préciſion à ces idées, ſi elles changent de peuple en peuple & de génération en génération? il n'y a qu'un moyen de s'entendre ſur un ſujet ſi compliqué; c'eſt d'obſerver les circonſtances qui con-

courent, ſuivant les tems & ſuivant les lieux à former ce qu'on appelle, dans chaque langue, ſtyle poétique.

L'art n'eſt que la collection des règles dont nous avons beſoin pour apprendre à faire une choſe. Il faut du tems, avant de les connoître, parce qu'on ne les découvre qu'après bien des mépriſes. Lorſque la découverte en eſt encore nouvelle, on s'applique à les obſerver, & les chef-d'œuvres ſe multiplient dans chaque genre. Bientôt, parce qu'on ne ſait plus faire auſſi bien en les obſervant, on les néglige dans l'eſpérance de faire mieux, & on fait plus mal. On finit comme on a commencé, c'eſt-à-dire, ſans avoir des regles. Ainſi l'art a ſes commencemens, ſes progrès & ſa décadence.

Il ſubit toutes les variations des uſages & des mœurs. Il obéit ſur-tout au caprice de ces écrivains, qui ayant tout-à-la-fois de la ſingularité & du génie, ſont faits pour donner le ton à leur ſiecle. Il change donc continuellement nos habitudes, & notre goût qui varie avec elles, change auſſi continuellement les idées que nous nous faiſons du beau. C'eſt une mode qui ſuccede à une autre, & qui, paſſant bientôt elle-même, eſt remplacée par une plus nouvelle. Alors on a pour toute regle que ce qui plait eſt beau, & on ne ſonge pas que ce qui plait aujourd'hui, ne plaira pas demain.

Ainſi que le mot *naturel*, les mots *beau* & *goût*, conſidérés dans la bouche de tous les peuples & de toutes les générations, n'offrent qu'une idée vague que nous ne ſaurions déterminer. Cependant tous les hommes parlent de la belle nature, & ils ne connoiſſent pas d'autre modele. Mais ils ne la voient pas également, ſoit que tous n'aient pas

la même habitude d'obſerver, ſoit qu'ils en jugent lorſqu'ils l'ont à peine apperçue ; ſoit enfin qu'ils l'obſervent d'après les préjugés, qui ne permettent pas à tous de la voir de la même maniere. Nos peres ont admiré des poëtes que nous mépriſons. Ils les ont admirés, parce qu'ils ont cru voir la belle nature dans les poëmes informes ; nous les mépriſons, parce que nous trouvons la nature plus belle dans des poëmes écrits avec plus d'art.

Du peu d'accord à cet égard entre les âges & les nations, il ne faudroit pas conclure qu'il n'y a point de regles du beau. Puiſque les arts ont leurs commencemens & leur décadence, c'eſt une conſéquence que le beau ſe trouve dans le dernier terme de progrès qu'ils ont faits. Mais quel eſt ce dernier terme ? Je réponds qu'un peuple ne le peut pas connoître, lorſqu'il n'y eſt pas encore ; qu'il ceſſe d'en être le juge, lorſqu'il n'y eſt plus ; & qu'il le ſent, lorſqu'il y eſt.

Nous avons un moyen pour en juger nous-mêmes ; c'eſt d'obſerver les arts chez un peuple, où ils ont eu ſucceſſivement leurs progrès & leur décadence. La comparaiſon de ces trois âges donnera l'idée du beau, & formera le goût. Mais il faudroit en quelque ſorte, oubliant ce que nous avons vu, revivre dans chacun de ces âges.

Tranſportés dans celui où les arts étoient à leur enfance, nous admirerions ce qu'on admiroit alors. Peu difficiles, nous exigerions peu d'invention, encore moins de correction. Il ſuffiroit, pour nous plaire, de quelques traits heureux ou nouveaux : & comme nous n'aurions

encore rien vu, ces sortes de traits se multiplieroient facilement pour nous.

Dans le suivant, accoutumés à remarquer dans les ouvrages plus d'invention & plus de correction, il ne suffiroit plus que quelques traits pour nous plaire. Nous comparerions ce qui nous plairoit alors, avec ce qui nous auroit plu auparavant. Nous nous confirmerions tous les jours dans la nécessité des regles; & notre plaisir dont les progrès seroient les mêmes que ceux des arts, auroit, comme eux, son dernier terme.

Nous verrions que ce qui a plu, peut cesser de plaire; que le plaisir, par conséquent, n'est pas toujours le juge infaillible de la bonté d'un ouvrage; qu'il faut savoir comment, & à qui on plait, & que, pour s'assurer un succès durable, il faut, sans s'écarter des regles que les grands maitres se sont prescrites, mériter les suffrages des hommes dont le goût s'est perfectionné avec les arts. Ils sont les seuls juges, parce que dans tous les tems on jugera comm'eux, quand on aura comm'eux, beaucoup senti, beaucoup observé, beaucoup comparé.

Les chef-d'œuvres du second âge nous offrent donc, à quelques défauts près, des modeles du beau. Ils sont ce que nous appellons la belle nature: ils en sont au-moins l'imitation: & c'est en les étudiant, que nous découvrons le caractere propre au genre dans lequel nous voulons écrire.

Je dis *à quelques défauts près*, parce que dans le second âge nous apprenons à connoître des défauts, ce qu'on ne sait pas faire dans le premier,

où

où tout ce q
regardé com
chefs-d'œuvr
manque à cer
bien. C'est
nous imagino
ses parties.

Il faut don
esprit d'oser
un modele d'
il ne suffit pa
en donner l'i
ceux à qui
également cap
on se content
feroit pas con
gée d'une défi
lumiere qu'un
qu'une métho
cation, dont
uns veulent
nent, & on

Tant que
sion pour les
Lorsqu'il est
te passion ces
ne croit plus
beau n'ayant
veauté. Il ar
avec plus de
à voir les déf
nous en voyo
ges de l'art n
modeles que n

où tout ce qui fait quelque ſorte de plaiſir, eſt regardé comme parfait. Il faut avoir vu des chefs-d'œuvres pour être capable de ſentir ce qui manque à certains égards à ce qui eſt en général bien. C'eſt alors que, retranchant les défauts, nous imaginons un ouvrage correct dans toutes ſes parties.

Il faut donc apporter dans l'étude des arts, un eſprit d'obſervation & d'analyſe, pour imaginer un modele d'un beau parfait. Par conſéquent, il ne ſuffit pas de concevoir ce modele, pour en donner l'idée à d'autres: il faut encore que ceux à qui on la veut communiquer, ſoient également capables d'obſerver & d'analyſer. Si on ſe contentoit de définir le beau, on ne le feroit pas connoître; parce que l'expreſſion abrégée d'une définition ne ſauroit répandre la même lumiere qu'une analyſe bien faite. Mais parce qu'une méthode analytique demande une application, dont peu d'eſprits ſont capables, les uns veulent des définitions, les autres en donnent, & on ne s'entend pas.

Tant que le goût fait des progrès, la paſſion pour les arts croît avec le plaiſir qu'ils font. Lorſqu'il eſt parvenu à ſon dernier terme, cette paſſion ceſſe de croître, parce que le plaiſir ne croit plus, & qu'il décroit au-contraire, le beau n'ayant plus pour nous l'attrait de la nouveauté. Il arrive alors que, comme on juge avec plus de connoiſſance, on s'applique plus à voir les défauts, qu'à ſentir les beautés: or, nous en voyons toujours, parce que les ouvrages de l'art ne ſont jamais auſſi parfaits que les modeles que nous imaginons. Cependant le plai-

ſir de diſcerner juſqu'aux plus légeres fautes ; affoiblit, éteint même le ſentiment, & ne nous dédommage pas des plaiſirs qu'il nous enleve. Il en eſt ici de l'analyſe, comme en chymie : elle détruit la choſe, en la réduiſant à ſes premiers principes. Nous ſommes donc entre deux écueils. Si nous nous abandonnons à l'impreſſion que le beau fait ſur nous, nous le ſentons ſans pouvoir nous en rendre compte : ſi au-contraire nous voulons analyſer cette impreſſion, elle ſe diſſipe, & le ſentiment ſe refroidit. C'eſt que le beau conſiſte dans un accord dont on peut juger, quand on le décompoſe ; mais qui ne peut plus produire le même effet.

Le goût commence donc à tomber, auſſi-tôt qu'il a fait tous les progrès qu'il peut faire : & ſa décadence a pour époque, le ſiecle qui ſe croit, & qui eſt en effet le plus éclairé. Alors, parce qu'on raiſonne mieux ſur le beau, on le ſent moins. On cherche des défauts dans les modeles qu'on a admirés : on ſe flatte de ſurpaſſer les modeles, parce qu'on croit pouvoir éviter les défauts. Mais comme on les ſuit de loin, ſans jamais les atteindre, on ſe dégoûte bientôt de marcher ſur leurs traces ; & prenant alors une autre route, dans l'eſpérance de les devancer, on s'égare tout-à-fait. C'eſt ainſi que le goût ſe déprave dans le troiſieme âge des arts : & il ſe déprave, lorſque la carriere qui s'ouvre, paroît ouvrir un champ plus libre ; lorſqu'on plaint ceux qui ſe ſont donnés des entraves, s'aſſujettiſſant à des regles ; & lorſque, ſe croyant plus éclairés, on ne veut plus ſuivre que ce qu'on appele ſon genie. Quelques beaux

détails, ſouv
d'enſemble,
recherché,
alors dans les
De tout
que le beau
du ſecond âg
la poéſie dif
varie ſon ſty
Liſez les gra
naturel propr
deles : ſentez
treprenez pa
font ſur vous
Il faut le dire
que l'eſprit p
m'échappe.
Il ne s'agit
dans les dern
rer en génér
bien écrire,
bles : il faut
du ſujet qu'o
la fin qu'on
entre le ſujet
beauté du ſty
Cet accord
une ſi grande
arrangées d'el
part. C'eſt un
ſamment dével
en général ce
ſuffit pas pour
chaque genre.

détails, ſouvent déplacés : peu d'accord, peu d'enſemble, point de naturel, un ton maniéré, recherché, précieux, voilà ce qu'on remarque alors dans les ouvrages.

De tout ce que nous avons dit, il réſulte que le beau ſe trouve dans les chef-d'œuvres du ſecond âge. Voulez-vous donc ſavoir en quoi la poéſie diffère de la proſe, & comment elle varie ſon ſtyle dans chaque eſpece de poëme ? Liſez les grands écrivains, qui ont déterminé le naturel propre à chaque genre : étudiez ces modeles : ſentez, obſervez, comparez. Mais n'entreprenez pas de définir les impreſſions qui ſe font ſur vous : craignez même de trop analyſer. Il faut le dire, rien n'eſt plus contraire au goût que l'eſprit philoſophique : c'eſt une vérité qui m'échappe.

Il ne s'agit donc pas de nous engager juſques dans les dernieres analyſes. Il ſuffit de conſidérer en général, que ce n'eſt pas aſſez, pour bien écrire, de produire des ſentimens agréables : il faut produire ceux qui doivent naître du ſujet qu'on traite, & qui doivent tendre à la fin qu'on ſe propoſe. En un mot, l'accord entre le ſujet, la fin & les moyens fait toute la beauté du ſtyle.

Cet accord ſuppoſe que les idées s'offrent dans une ſi grande liaiſon : qu'elles paroiſſent s'être arrangées d'elles-mêmes, & ſans étude de notre part. C'eſt un principe que nous avons ſuffiſamment développé. Mais ſi ce principe détermine en général ce qui rend le ſtyle naturel, il ne ſuffit pas pour déterminer le naturel propre à chaque genre.

Pourquoi trouve-t-on dans la Henriade de M. de Voltaire le ſtyle de l'épopée ; dans les tragédies de Racine, celui de la tragédie ; & dans les odes de Rouſſeau, celui du poëme lyrique ? & pourquoi ſerions-nous choqués, ſi ces genres différens empruntoient le ſtyle les uns des autres ? c'eſt que chacun d'eux eſt dans notre eſprit le réſultat de différentes aſſociations d'idées, d'après leſquelles nous jugeons, quoiqu'il nous ſoit difficile de dire en quoi elles conſiſtent. Nous voyons ſeulement qu'elles ſont l'ouvrage de grands écrivains qui ont ſu nous plaire ; & que les ayant adoptées parce qu'elles nous ont plu, le ſeul moyen de nous plaire encore eſt de les adopter avec nous.

Le ſtyle poétique eſt donc, plus que tout autre, un ſtyle de convention : il eſt tel dans chaque eſpece de poëme. Nous le diſtinguons de la proſe au plaiſir qu'il nous fait, lorſque l'art ſe conciliant avec le naturel, lui donne le ton convenable au genre dans lequel un poëte a écrit ; & nous jugeons de ce ton d'après les habitudes, que la lecture des grands modeles nous a fait contracter. C'eſt tout ce qu'on peut dire à ce ſujet. Envain tenteroit-on de découvrir l'eſſence du ſtyle poétique : il n'en a point. Trop arbitraire pour en avoir une, il dépend des aſſociations d'idées, qui varient comme l'eſprit des grands poëtes ; & il y en a d'autant d'eſpeces, qu'il y a d'hommes de génie, capables de donner leur caractere à la langue qu'ils parlent.

Si ces aſſociations varient dans l'eſprit des poëtes, elles varient à plus forte raiſon comme

l'esprit des peuples, qui ayant des usages, des mœurs & des carracteres différens, ne sauroient s'accorder, à associer toutes leurs idées, de la même maniere. C'est pourquoi, de deux langues également parfaites, chacune a ses beautés, chacune a des expressions, dont l'autre n'a point d'équivalent : elles luttent, pour ainsi dire, dans la traduction tour-à-tour avec avantage, & rarement à forces égales. Cependant les beautés, qui peuvent passer de l'une à l'autre, n'en sont pas moins naturelles, à celle qui les a exclusivement; parce qu'en effet, rien n'est plus naturel que des associations d'idées, dont nous nous sommes fait une habitude.

Si ces associations étoient les mêmes chez tous les peuples, les genres de style auroient, dans toutes les langues, chacun le même caractere, & il seroit plus facile de remarquer, en quoi ils se distingueroient les uns des autres. Mais puisqu'elles varient, il est évident que les observations qu'on feroit sur ce sujet donneroient d'une langue à l'autre des résultats tout différens.

L'accord dont nous avons parlé, & qui, comme nous l'avons dit, fait tout le naturel du style, consiste donc en partie dans le développement des pensées, suivant la plus grande liaison des idées, & en partie dans certaines associations qui sont particulieres à chaque genre de poëme.

Le développement des pensées doit se faire dans toutes les langues, suivant la plus grande liaison des idées. Toutes à cet égard sont assujetties aux mêmes loix; parce que ce sont, comme nous l'avons fait voir, autant de méthodes

analytiques, qui ne different, que parce qu'elles se servent de signes différens. Les associations d'idées, au-contraire, sont différentes d'une langue à l'autre ; & par conséquent, elles ne sauroient être soumises à aucune loi générale. On voit donc que les observations, dans lesquelles elles nous engageroient, se multiplieroient à l'infini, & qu'il faut se borner à les étudier dans les écrivains, qui sont devenus des modèles.

On remarque sur-tout une grande différence entre les associations d'idées, quand on compare les langues mortes aux langues modernes ; & on sent que pour les anciens, le style de la poésie différoit plus que pour nous de celui de la prose. Pourquoi donc n'en paroissoit-il pas moins naturel ? C'est qu'il avoit emprunté son caractere des usages, des mœurs & de la religion ; & que les choses les plus étonnantes ou même les plus absurdes sont naturelles pour un peuple, lorsqu'elles sont dans l'analogie de ses habitudes & de ses préjugés. La fable étoit un champ fécond, sur-tout pour les poëte grecs, qui, en qualité d'historiens & de théologiens, ont été long-tems les seuls dépositaires des traditions & des opinions. Nés avec le génie de l'invention, ils ont voulu intéresser, par le merveilleux, des peuples, à qui le merveilleux paroissoit seul vraisemblable, & changeant les traditions au gré de leurs caprices, ils ont créé un système de poésie, où tout est à la fois extraordinaire & naturel & qui par cette raison, est le plus ingénieux qu'on pût imaginer.

Les fables devoient naître chez des peuples

auſſi crédules que les Grecs, & elles devoient être ingénieuſes pour plaire à des hommes dont le genre de vie étoit ſimple, qui avoient en général des mœurs dont le goût ſe portoit à la culture des arts, & chez qui l'allégorie devenoit la langue de la morale & le dépôt de la tradition.

Comment le monde a-t-il été formé? quel culte les dieux exigent-ils de nous? quels ont été les commencemens de chaque ſociété? & quel gouvernement eſt plus favorable au bonheur des citoyens? Voilà les premiers objets de la curioſité des Grecs, dans le tems même où leur ignorance étoit la plus profonde. La poéſie, qui ſeule pouvoit alors répandre les connoiſſances & les préjugés, ſe chargea de répondre à toutes ces queſtions. Elle enſeigna la religion, la morale, l'hiſtoire; & paroiſſant avoir préſidé dans le conſeil des dieux, elle expliqua la formation de l'univers.

Ignorante elle-même, elle ne pouvoit répondre que par des allégories ingénieuſes. Mais enfin elle répondoit, & c'en étoit aſſez pour contenter des peuples qui n'étoient pas moins ignorans. Elle prit ſes premieres fictions dans la tradition confuſe des événemens, dont l'éloignement ne permettoit pas de connoître ni les cauſes ni les circonſtances. Elle en imagina d'autres ſur ce modele, & ſe voyant applaudie, elle s'enhardit à en imaginer encore. C'eſt ainſi qu'elle ſe fit ce langage allégorique, qui intéreſſa tout à la fois & par les objets dont elle s'occupoit, & par la maniere dont elle les traitoit; & la paſſion avec laquelle elle fut culti-

vée, consacra d'autant plus ce langage, qu'elle lui dut les succès les plus grands & les plus rapides.

Les nations qui ont envahi l'empire romain, quoiqu'assez ignorantes pour avoir des fables, n'avoient pas & ne pouvoient pas avoir ce génie, qui embellit jusqu'aux traditions les plus absurdes. Passant tout-à-coup de la privation des choses les plus nécessaires aux superfluités du luxe; tout les éloignoit de cette vie simple où les Grecs avoient été placés par d'heureuses circonstances. Les loix leur manquoient: elles ne s'en apperçevoient pas, & par conséquent, elles ne pensoient pas à rendre intéressantes des études qu'elles n'imaginoient pas de faire. Sans aucune sorte de curiosité, elles se trouvoient au sortir des forêts dans des provinces abondantes, où elles jouissoient brutalement des richesses dont elles ne connoissoient pas encore l'usage. Enfin elles ne sentoient que le besoin d'envahir, & l'avidité les rendant tous les jours plus féroces, elles ne paroissoient armées que pour détruire les arts.

Quand elles auroient été capables d'imaginer des fictions, la religion chrétienne n'auroit pas permis d'en mêler à ses dogmes. La vérité, qui se conservoit dans la tradition, ne pouvoit souffrir qu'on l'altérât. D'ailleurs une religion, qui ne parloit pas aux sens, ne pouvoit pas enrichir la langue de la poésie.

Les circonstances ne nous ayant pas donné à cet égard le génie, ni même le desir d'inventer, nous avons puisé chez les anciens, & nous nous sommes crus poëtes en adoptant leur système

de poésie, comme nous nous sommes crus savans en adoptant leurs opinions. Mais les fictions de la mythologie ne peuvent être à leur place que dans des sujets, où les anciens les employoient eux-mêmes. Hors de-là, elles sont tout-à-fait déplacées, parce qu'elles ne sont analogues ni à nos mœurs, ni à nos préjugés. La poésie n'en a donc plus le même besoin; & si on n'avoit aujourd'hui que le talent d'en faire usage, il seroit aussi ridicule de se croire poete, qu'il le seroit de se croire bien mis avec les vêtemens des anciens.

Je conviens, que lorsque nous lisons les Grecs ou les Romains, ces fictions ont le même droit de nous plaire qu'à eux; parce qu'alors nous nous représentons leurs mœurs, leurs usages, leur religion, & que nous devenons en quelque sorte leurs contemporains. Voilà sans-doute ce qui les a fait juger essentielles à la poésie, comme si la poésie devoit être nécessairement dans tous les tems ce qu'elle a d'abord été. On n'a pas vu que, lorsque ces fictions sont transportées dans des tems, où elles sont en contradiction avec les idées reçues, elles perdent toutes leurs graces, & qu'elles n'ont plus ce naturel d'opinion qui en fait tout le prix. Cependant on auroit pu remarquer que les poëmes où elles sont le plus nécessaires, sont aujourd'hui ceux qui réussissent le moins.

Enfin, nous commençons à faire tous les jours moins usage de la mythologie, & il me semble que c'est avec raison. Pour être poete, Rousseau n'en a pas besoin, lorsqu'il est soutenu par les grandes idées de l'écriture: mais lorsque cet

appui lui manque, il en trouve un bien foible dans des fables, trop peu analogues à nos opinions, & trop uſées pour embellir des penſées communes.

La poéſie, changeant de caractere ſuivant les tems & les circonſtances, a cherché dans la philoſophie un dédommagement aux ſecours qu'elle ne trouve plus dans la fable, & elle s'eſt ouvert une nouvelle carriere. Tout préparoit cette révolution. Comme la langue grecque s'eſt perfectionnée, lorſque les fables étoient cheres aux Grecs, & s'en faiſoient reſpecter, parce qu'elles faiſoient partie du culte religieux; notre langue s'eſt perfectionnée préciſément dans le ſiecle où la vraie philoſophie a pris naiſſance parmi nous. Voilà pourquoi, toujours jalouſe d'être claire & préciſe, elle eſt plus qu'aucune autre, attachée au choix des expreſſions. Elle n'aime que le mot propre; elle eſt peut-être la ſeule qui ne connoiſſe point de ſynonymes: elle veut que les métaphores ſoient de la plus grande juſteſſe, elle rejette tous les tours qui ne diſent pas avec la derniere préciſion, ce qu'elle veut dire.

On a dit que Paſcal a diviné ce que deviendroit notre langue. Il ſeroit mieux de dire qu'il eſt un de ceux, qui a le plus contribué à la rendre telle qu'elle eſt aujourd'hui. Il a fait ce qu'on veut qu'il ait deviné. Son goût cherchoit l'élégance, ſon eſprit philoſophique cherchoit la clarté & la préciſion, & ſon génie a trouvé tout ce qu'il cherchoit. Ses ouvrages, qui étoient entre les mains de tout le monde, ne pouvoient manquer de faire goûter ce choix d'expreſſions,

qui en fait le prix ; & dès-lors l'on s'accoutumoit à exiger de tous les écrivains la même clarté, la même préciſion & la même élégance.

Depuis Paſcal, la vraie philoſophie a fait de nouveaux progrès, & elle en a fait faire de ſemblables à notre langue : il falloit même que la lumiere, qui croiſſoit, ſe répandit également ſur toutes deux ; s'il eſt vrai, comme nous l'avons dit dans la grammaire, qu'il n'y a de clarté dans l'eſprit, qu'autant qu'il y en a dans le diſcours. Notre langue eſt donc devenue ſimple, claire & méthodique, parce que la philoſophie a appris à écrire, même aux écrivains qui n'étoient pas philoſophes.

Quand une fois la clarté & la préciſion ſont le caractere d'une langue, il n'eſt plus poſſible de bien écrire, ſans être clair & précis. C'eſt une loi, à laquelle les poëtes mêmes ſont forcés de ſe ſoumettre, s'ils veulent s'aſſurer des ſuccès durables. Ils ſe tromperoient, s'ils s'en repoſoient ſur leur enthouſiaſme, & ſur leur réputation. Il n'y a que la juſteſſe des expreſſions, qui puiſſe accréditer les tours qu'il leur eſt permis de haſarder ; & à cet égard la poéſie françoiſe eſt une des plus ſcrupuleuſes.

Les poëtes grecs écrivoient pour la multitude qui les écoutoit, & qui ne les liſoit pas. Nos poëtes, au-contraire, écrivent pour un petit nombre de lecteurs, qui ne les jugent qu'après les avoir lus. Il eſt donc à préſumer que la poéſie eſt aujourd'hui jugée plus ſévérement.

Il eſt vrai qu'il ne faudroit pas confondre le peuple d'Athènes avec la populace de nos grandes villes. Mais les peuples à qui Homere réci-

toit ſes poéſies, n'avoient pas le goût des Athéniens du tems de Périclès. D'ailleurs une multitude qui écoute, n'eſt jamais auſſi difficile qu'un lecteur.

Peut-être, dira-t-on, que ceux qui liſoient alors, pouvoient juger avec autant de ſévérité que nous-mêmes. Mais il eſt plus naturel de penſer, qu'accoutumés à applaudir dans la place publique à des choſes que nous blamerions, ils continuoient d'y applaudir dans leur cabinet; ou que ſi quelquefois ils le critiquoient, il leur étoit plus ordinaire de les approuver par préjugé.

Quelque éclairée d'ailleurs que fût la multitude, qui faiſoit en Grece le ſuccès des poëmes: pouvoit-elle l'être autant, qu'un petit nombre de lecteurs dont le goût s'eſt formé tout à la fois par la lecture des grands modeles anciens & modernes, par l'uſage du monde, & par les progrès de la vraie philoſophie?

Jugés aujourd'hui plus ſévérement, les poëtes ſe jugent eux-mêmes avec plus de ſévérité. Ils donnent donc plus de ſoin à leurs ouvrages: ils ſont plus ſcrupuleux ſur le choix des expreſſions; & la plus grande correction eſt devenue le caractere diſtinctif de leur ſtyle. Autrefois aſſurés de plaire, lorſqu'ils entretenoient la Grece de ſes jeux, de ſon hiſtoire & de ſes fables; ils l'étoient encore, lorſqu'ils flattoient des oreilles délicates, portées à faire au-moins quelques ſacrifices à l'harmonie. Aujourd'hui que ces reſſources leur manquent, ils ſont forcés de chercher un dedommagement dans l'exacte vérité

des images & dans la plus grande correction du ſtyle.

En rejettant la mythologie, la poéſie a perdu bien des fictions. Si le Taſſe en a fait trouver de nouvelles dans d'autres préjugés, elle les perd encore parce que ces préjugés ne ſubſiſtent plus. Voilà bien des images, qui ceſſent de ſe former ſous ſon pinceau, & cependant elle doit toujours peindre. Il eſt vrai que ſi les reſſources diminuent à cet égard, elles ſe multiplient d'un autre côté, à meſure que les progrès de la philoſophie lui offrent de nouveaux objets. Mais les vérités ne ſe peignent pas avec la même facilité que les préjugés, elles n'ouvrent pas la même carriere à l'imagination, elles obligent à une préciſion plus ſcrupuleuſe; & par conſéquent, il faut plus de génie pour être poëte. M. de Voltaire eſt un modele dans ce genre de poéſie.

La poéſie a commencé en Italie avec le quatorzieme ſiecle, c'eſt-à-dire, long-tems avant la naiſſance de la vraie philoſophie; & par conſéquent, dans des circonſtances bien différentes de celles où elle a commencé en France. C'eſt pourquoi les poëtes italiens, prenant, comme les nôtres, les anciens pour modeles, n'ont pas pu les imiter avec le même diſcernement. Ils ont mêlé le ſacré & le profane: ils ont forcé leur langue à ſe plier au génie de la langue latine: ils n'ont pas ſenti la néceſſité d'être toujours précis.

N'ayant pas une ſeule capitale, dont l'uſage fût la regle du goût, & dans la néceſſité néanmoins de ſe faire une regle quelconque, les Italiens ont établi pour principe, qu'une expreſſion eſt poétique,

lorſqu'elle ſe trouve dans un poëte qui a laiſſé un nom après lui. Ainſi le Dante & Pétrarque ſont pour eux des autorités infaillibles. Si les mots, ſi les tours dont ils ſe ſont ſervis l'un & l'autre, ne ſont plus uſités, la proſe ſeule les a perdus, & la poéſie les révendique. On eſt convenu de les lui conſerver, & la langue qu'elle parle, eſt une langue morte.

Aujourd'hui cependant, même en Italie, peu de perſonnes étudient cette langue, & peut-être n'eſt-il pas poſſible de la ſavoir parfaitement. Si nous avons de la peine à ſaiſir la vraie différence entre des expreſſions analogues: qui nous ſont familieres, & s'il nous arrive quelquefois de ne ſavoir laquelle choiſir; cet inconvénient ſe répétera bien plus ſouvent, lorſque nous écrirons dans une langue que nous ne parlons plus. Parce qu'une même idée ſera commune à pluſieurs mots, on ſuppoſera qu'ils ont exactement la même ſignification. On n'imaginera donc pas de chercher les acceſſoires qui leur donnent des acceptions différentes: on les regardera comme de vrais ſynonymes: on les employera indifféremment: l'harmonie ſeule décidera du choix; & la poéſie ne ſera plus que dans les mots.

Cependant les Italiens ſe vantent d'avoir une langue pour la poéſie, une autre pour la proſe, & ils nous plaignent de n'en avoir qu'une pour les deux. Mais au tems du Dante & de Pétrarque, ils n'en avoient qu'une, comme nous; & aujourd'hui, s'ils en ont deux, c'eſt plutôt pour la commodité des verſificateurs que pour l'avantage de la poéſie. Le poëte le plus élé-

D

gant que l'Italie
en avoir aſſez d'
langage poétique
tout autre.

Comme nous
& latins, avant
le ſtyle poétique
n'a pu avoir aſſez
gés, ni avec nos
qu'il doit toujou
imaginé une eſpe
le détermine, &
faire aucune idé
a plus de poéſie
de la fable; qu'on
ſi on n'a pas lu
poëte, ſi on ne
traces. On ne d
noître en vers la
connoître en ver

Cependant, l
vions pas encore
de la Grece ou
que demande ce
ſentir les beautés
putation. Nous
la poéſie qu'une
la connoiſſons mi
des poëtes, & q

Plus les langu
ſe ſont multiplié
ce qu'on entend
peuple s'en fait
étant convenus d

gant que l'Italie ait produit, Métaſtaſe, a cru en avoir aſſez d'une ſeule : il n'affecte pas ce langage poétique qui tiendroit lieu de génie à tout autre.

Comme nous avons connu les poëtes grecs & latins, avant d'avoir des poëtes nous-mêmes, le ſtyle poétique, tel que nous l'avons conçu, n'a pu avoir aſſez d'analogie ni avec nos préjugés, ni avec nos mœurs. Suppoſant néanmoins qu'il doit toujours être le même, nous avons imaginé une eſpece d'eſſence, qui, ſelon nous, le détermine, & dont nous ne ſaurions nous faire aucune idée. De-là ces préjugés, qu'il n'y a plus de poéſie, ſi on renonce au merveilleux de la fable ; qu'on ne peut être juge d'un poëme, ſi on n'a pas lu les anciens ; & qu'on n'eſt pas poëte, ſi on ne ſuit pas ſcrupuleuſement leurs traces. On ne doute pas qu'il ne faille ſe connoître en vers latins ou en vers grecs, pour ſe connoître en vers françois.

Cependant, lorſque nous-mêmes nous n'avions pas encore de poëtes, nous liſions ceux de la Grece ou de Rome, ſans avoir le goût que demande cette lecture. Peu capables d'en ſentir les beautés, nous les jugions ſur leur réputation. Nous ne pouvions donc nous faire de la poéſie qu'une idée bien confuſe, & nous ne la connoiſſons mieux que depuis que nous avons des poëtes, & que nous en avons de bons.

Plus les langues qui méritent d'être étudiées, ſe ſont multipliées, plus il eſt difficile de dire ce qu'on entend par poéſie ; parce que chaque peuple s'en fait une idée différente, & que tous étant convenus d'en trouver le vrai langage dans

le ſtyle des poëtes de l'antiquité, tous s'accordent à le trouver dans un ſtyle, qui n'eſt celui d'aucun d'eux en particulier.

Cet accord a jetté dans pluſieurs erreurs. Il a empêché de voir que la poéſie a un naturel de convention, qui varie néceſſairement d'une nation à l'autre. Il eſt cauſe que nous n'avons eu une poéſie à nous, qu'après avoir vainement tenté d'en avoir une étrangere à notre langue. Enfin il a fait croire que nous pouvions nous eſſayer avec le même ſuccès dans toutes les eſpeces de poëmes, dont l'antiquité a laiſſé des modeles.

Les Grecs ont eu le bonheur de n'avoir pas eu à chercher la poéſie chez d'autres peuples plus anciens. Ils l'ont trouvée chez eux: elle eſt née de leurs préjugés & de leurs mœurs: elle s'eſt perfectionnée, ſans qu'ils euſſent prévu ce qu'elle deviendroit. En un mot, ils ne la cherchoient pas, comme nous; & par cette raiſon, elle a pris ſans effort, le caractere qu'elle devoit prendre. Malgré leur goût pour les ſubtilités & pour la diſpute; on ne voit pas qu'ils aient imaginé d'agiter toutes les queſtions des modernes ſur l'eſſence de la poéſie, & ſur ſes différentes eſpeces.

Il ne faut donc pas croire que nos poëtes ſe ſoient formés, principalement en liſant les anciens. S'ils le diſent quelquefois, c'eſt une modeſtie affectée; ou ſi elle eſt ſincere, ils ſe trompent eux-mêmes. Ils ſont devenus poëtes, comme ils le ſeroient devenus, s'il n'y avoit eu avant eux ni Grecs ni Romains. Ils le ſont, parce qu'ils ont conſulté la langue qu'ils parloient

loient, plutôt
mot, ils le ſo
en Grèce.
Ce n'eſt pas
anciens: mais
tes déjà formés
prendre le bea
aſſez d'art pou
aux mœurs de
tes ſont des ſ
faut qu'ils ſoie
ter à leur lang
Comme nou
prier tous les
ont créés, nou
ſont propres;
Voilà la raiſon
l'opéra, & du
Cependant tout
voir créé un ge
ainſi, d'avoir f
On auroit dû
poëme, qui m
de la mytholog
L'épopée, l
les genres, don
deles, ont ſubi
révolutions qui
Les noms d'épo
ſont conſervés,
ne ſont plus ab
peuple a donné
différens ſtyles,
regles générales

loient, plutôt que les langues mortes. En un mot, ils le ſont en France, comme on l'a été en Grèce.

Ce n'eſt pas qu'il faille négliger d'étudier les anciens : mais cette étude n'eſt utile qu'aux poëtes déjà formés, & qui ayant aſſez de goût pour prendre le beau par-tout où il ſe trouve, ont aſſez d'art pour l'accommoder aux préjugés & aux mœurs de leur ſiecle. Si les langues mortes ſont des ſources où ils peuvent puiſer, il faut qu'ils ſoient déjà grands poëtes pour adapter à leur langue des beautés étrangeres.

Comme nous avons cru pouvoir nous approprier tous les genres de poéſie que les anciens ont créés, nous avons condamné ceux qui nous ſont propres, lorſqu'ils n'en ont pas été connus. Voilà la raiſon des critiques qu'on a faites de l'opéra, & du mépris qu'on a eu pour Quinault. Cependant tout le tort de ce grand poëte eſt d'avoir créé un genre : c'eſt, ſi je puis m'exprimer ainſi, d'avoir fait des opéras, avant les anciens. On auroit dû lui ſavoir gré d'avoir imaginé un poeme, qui met ſous nos yeux le merveilleux de la mythologie.

L'épopée, la tragédie, la comédie, & tous les genres, dont l'antiquité nous a laiſſé des modeles, ont ſubi chez les nations de l'Europe les révolutions qui ſe ſont faites dans les mœurs. Les noms d'épopée, de tragédie, de comédie, ſe ſont conſervés, mais les idées qu'on y attache, ne ſont plus abſolument les mêmes ; & chaque peuple a donné à chaque eſpece de ces poëmes différens ſtyles, comme différens caracteres. Des regles générales, ſur cette matiere ſeroient donc

ſujettes à une infinité d'exceptions; les queſtions naîtroient les unes des autres : & notre eſprit ne ſauroit où ſe fixer. Il ne reſte qu'à obſerver les mœurs & les préjugés de la nation pour laquelle on écrit.

Si l'eſprit national préfere les images à la lumiere, le language ſera ſuſceptible de tours plus variés & plus hardis : il ſera plus circonſpect, plus méthodique & plus uniforme, ſi l'eſprit national préfere la lumiere aux images. Les poëtes étudient cet eſprit, en obſervant les impreſſions qu'ils ont faites : ils l'étudient, en obſervant les tours que l'uſage autoriſe. Ils s'appliquent à ſaiſir le fil de l'analogie ; & lorſqu'ils l'ont ſaiſi, c'eſt à leur génie à déterminer le naturel propre au genre dans lequel ils écrivent.

Lorſqu'on s'obſtine à diſputer ſur les eſſences, il arrive qu'on ne ſait plus ce que les choſes ſont. Quelques modernes ont avancé, qu'on peut faire des odes, des poëmes épiques & des tragédies en proſe. Mais la gloire d'un pareil paradoxe ne pouvoit appartenir ni à un Corneille, ni à un Racine, ni à un Voltaire. Il a échappé aux Grecs, qui étoient faits pour épuiſer toutes les opinions, juſqu'aux plus étranges (*): & s'il a été ſoutenu de nos jours, c'eſt que plus on conſidere la poéſie dans les variations qu'elle éprouve, plus il eſt difficile de s'arrêter à une même idée. La verſification eſt néceſſaire à l'ode & à l'épopée ; parce que le ton de ces poëmes ne rentre dans

[*] Les Grecs ont eu un préjugé bien différent : car il a été un tems où ils n'imaginoient pas qu'on pût écrire l'hiſtoire, ni haranguer le peuple, autrement qu'en vers.

le naturel, qu'autant qu'on eſt continuellement averti; que ce ſont des ouvrages de l'art : on n'y trouveroit plus la ſorte de naturel qu'on y cherche, ſi la verſification en étoit bannie. Le Télémaque, qu'on donne pour un poëme écrit en proſe, eſt une nouvelle preuve que les genres tendent à ſe confondre. On pourroit le regarder comme une eſpece particuliere, qui tient de l'épopée & du roman.

La tragédie ne repréſente pas les hommes, tels que nous les voyons dans la ſociété : elle peint un naturel d'un ordre différent, un naturel plus étudié, plus meſuré, plus égal. Le méchaniſme du vers eſt donc néceſſaire, pour mettre de l'accord entre les perſonnages qu'elle introduit, & les diſcours qu'elle leur prête : elle plaira plus, étant verſifiée médiocrement, qu'étant bien ecrite en proſe.

Il y a des comédiens, qui, en récitant la tragédie, s'appliquent à rompre la meſure des vers; jugeant que le naturel, dans la bouche d'un perſonnage tragique, doit être le même que dans la leur. Mais les mêmes raiſons qui demandent qu'elle ne ſoit pas écrite en proſe, demandent auſſi qu'on la déclame de maniere à laiſſer appercevoir qu'on récite des vers. D'ailleurs, comme il n'eſt pas poſſible de rompre toujours la meſure, il en réſulte que le comédien paroit parler tantôt en vers, tantôt en proſe, & cette bigarrure ne peut pas le faire paroître plus naturel.

Dans la comédie, les objets, plus ou moins rapprochés, paroiſſent s'écarter des ſpectateurs, avec des directions contraires, ſuivant les mœurs des perſonnages qu'elle introduit ſur la ſcène,

Quelquefois elle s'éleve juſqu'au tragique, d'autres fois elle deſcend juſqu'au burleſque: d'ordinaire elle ſe tient entre ces deux extrêmes. Le ton qu'elle affiche, décidera s'il eſt à propos de la verſifier. On peut, par exemple, l'écrire en proſe, on le doit même, lorſqu'elle peint la vie privée: ſans rien exagérer, ou du moins en n'exagérant qu'autant qu'il eſt néceſſaire, pour faire reſſortir toutes les parties des tableaux, qu'elle met ſous les yeux.

En général, il ſuffit d'obſerver, qu'il y a dans la poëſie, comme dans la proſe, autant de naturels que de genres; & qu'on n'écrit pas du même ſtyle une ode, un poëme épique, une tragédie, une comédie, &c. & que cependant tous ces poëmes doivent être écrits naturellement. Le ton eſt déterminé par le ſujet qu'on traite, par le deſſein qu'on ſe propoſe, par le genre qu'on choiſit, par le caractere des nations, & par le génie des écrivains qui ſont faits pour devenir nos modeles.

Il me paroît donc démontré que le naturel, propre à la poëſie & à chaque eſpece de poëme, eſt un naturel de convention, qui varie trop, pour pouvoir être défini; & que par conſéquent, il faudroit l'analyſer dans tous les cas poſſibles, ſi on vouloit l'expliquer dans toutes les formes qu'il prend. Mais on le ſent, & c'eſt aſſez.

CHAPITRE IV.

Conclusion.

NOUS avons vu la liaison des idées présider à la construction des phrases, au choix des expressions, au tissu du discours, à l'étendue & à la forme de tout un ouvrage. Elle en marque le commencement, le milieu, la fin; elle le dessine en entier. Chaque phrase est un tout, qui fait partie d'un article; chaque article est un tout, qui fait partie d'un chapitre, & la méthode est pour tout un ouvrage la même que pour ses moindres parties. Cette regle est simple, elle tient lieu de toutes les autres, elle n'a point d'exceptions, & elle est telle que tout esprit juste en contractera l'habitude. Mais il faut l'avouer, elle est inutile aux autres.

Tel est l'avantage d'un précepte, puisé dans la nature même des idées. Ce n'est pas imposer à l'esprit de nouvelles loix, c'est lui apprendre à obéir toujours à une loi, à laquelle il obéit souvent & sans se faire violence: c'est la lui faire remarquer, afin qu'il le fasse une habitude de la suivre.

Tous ceux qui ont écrit sans avoir de règles, pourront aisément se convaincre, qu'ils se sont conformés au principe de la plus grande liaison, toutes les fois qu'ils ont donné à leurs pensées, des lumieres, du coloris & de l'expression. Une pa-

reille loi ne ſauroit donc être un obſtacle au génie : ce défaut ne peut être reproché, qu'à ces règles que les rétheurs & les grammairiens n'ont tant multipliées, que parce qu'ils les ont cherchées ailleurs, que dans la nature de l'eſprit humain.

Fin de l'Art d'Ecrire.

DISSERTATION

SUR

L'HARMONIE DU STYLE.

L'H

L'H
que p
fons.
ils fon
lodie
Il e
dans
faut d
au ch
Or
ment

DISSERTATION

SUR

L'HARMONIE DU STYLE.

CHAPITRE PREMIER.

Ce que c'eſt que l'harmonie.

L'HARMONIE en muſique eſt le ſentiment que produit ſur nous, le rapport appréciable des ſons. Si les ſons ſe font entendre en même tems, ils font un accord; & ils font un chant ou une mélodie, s'ils ſe font entendre ſucceſſivement.

Il eſt évident que l'accord ne peut pas entrer dans ce qu'on appelle harmonie du ſtyle: il n'y faut donc chercher que quelque choſe d'analogue au chant.

Or, il y a deux choſes dans le chant: mouvement & inflexion.

Nos mouvemens, ſuivent naturellement la premiere impreſſion, que nous leur avons donnée ; & il y a toujours le même intervalle de l'un à l'autre. Quand nous marchons, par exemple, nos pas ſe ſuccédent dans des tems égaux. Tout chant obéit également à cette loi : ſes pas, ſi je puis m'exprimer ainſi, ſe font dans des intervalles égaux, & ces intervalles s'appellent meſures.

Suivant les paſſions dont nous ſommes agités, nos mouvemens ſe ralentiſſent ou ſe précipitent, & ils ſe font dans des tems inégaux. Voilà pourquoi, dans la mélodie, les meſures ſe diſtinguent par le nombre, & par la rapidité ou la lenteur des tems.

En effet, la nature & l'habitude, ont établi une ſi grande liaiſon, entre les mouvemens du corps & les ſentimens de l'ame, qu'il ſuffit d'occaſionner dans l'un, certains mouvemens, pour éveiller dans l'autre, certains ſentimens. Car l'effet dépend uniquement, des meſures & des tems auxquels le muſicien, aſſujettit la mélodie.

L'organe de la voix, fléchit comme les autres, ſous l'effort des ſentimens de l'ame. Chaque paſſion a un cri inarticulé, qui la tranſmet d'une ame à une autre ; & lorſque la muſique imite cette inflexion, elle donne à la mélodie toute l'expreſſion poſſible.

Chaque meſure, chaque inflexion, a donc en muſique, un caractere particulier, & les langues ont plus d'harmonie, & une harmonie plus expreſſive, à proportion qu'elles ſont capables de variété, dans leurs mouvemens & dans leur inflexion.

CHAPITRE II.

Conditions les plus propres, à rendre une langue harmonieuſe.

ON conçoit qu'une langue pourroit exprimer toutes ſortes de mouvemens, ſi la durée de ſes ſyllabes, étoit dans le même rapport, que les blanches, les noires, les croches; &c. car elle auroit des tems & des meſures auſſi variées que la mélodie.

Si cette langue avoit encore des accens, enſorte que, d'une ſyllabe à l'autre, la voix pût s'élever & s'abaiſſer par des inflexions déterminées; ſa proſodie approcheroit d'autant plus du chant, qu'il y auroit entre l'accent le plus grave & l'accent le plus aigu, un plus grand nombre d'intervalles appréciés.

La langue grecque, a été en cela ſupérieure à toutes les autres. Denis d'Halicarnaſſe, qui traite de la proſodie avec plus de ſoin qu'aucun rhéteur, diſtingue dans la muſique, la mélodie, le nombre, la varieté, le convenable; & il aſſure que l'harmonie oratoire a les mêmes qualités. Il remarque ſeulement, que le nombre n'y eſt pas marqué d'une maniere auſſi ſenſible, & que les intervalles n'y ſont pas auſſi grands.

1°. Le nombre oratoire, n'étoit pas auſſi ſenſible ni auſſi varié que le nombre muſical, parce qu'il ne pouvoit renfermer que deux tems, de s lon-

gues & des breves: c'étoit un chant qui n'étoit formé, que de noires & de croches. Les Grecs, à la vérité, avoient des longues plus longues, des breves plus breves: mais cette différence étoit inappréciable, & on n'y avoit aucun égard dans la mesure.

La mesure contenoit un certain nombre de pieds, & le pied un certain nombre de tems, c'est-à-dire, deux ou trois syllabes, toutes longues, toutes breves, ou mêlées de longues & de breves. Par ce moyen, l'harmonie oratoire ou poétique avoit ses chûtes, comme la musique a ses cadences. Quand on lit dans Denis d'Halicarnasse, que chaque pied, avoit un caractere particulier, on comprend, combien le nombre pouvoit alors contribuer à l'expression des sentimens.

2°. Lorsque cet écrivain dit, que dans l'harmonie oratoire, les intervalles ne sont pas aussi grands que dans l'harmonie musicale, il remarque qu'elle a toute l'étendue d'une quinte, c'est-à-dire, qu'elle parcourt trois tons & demi.

Dans cet intervalle, on en distinguoit plusieurs autres; car la voix s'élevoit de l'accent le plus grave au plus aigu, par différentes inflexions. Ainsi les trois tons & demi qui forment la quinte, étoient plus ou moins divisés, & ces divisions étoient marquées par autant d'accens.

Les grammairiens ne s'accordent point sur le nombre des accens. Il est vraisemblable que ce peu de conformité vient des tems où ils ont écrit. Comme rien ne varie tant que la prononciation, le nombre des accens a dû augmenter ou diminuer. Ce qu'il y a de certain, c'est que les Grecs en avoient beaucoup, & que les Romains qui dans

les commencemens en avoient fort peu, en ont dans la ſuite introduit dans leur langue autant qu'il leur a été poſſible.

Il faut conſidérer qu'il y avoit alors deux ſortes d'inflexions; celles qui appartenoient à la ſyllabe, quelle que fût la ſignification du mot, & celles qui appartenoient à la penſée. Nous ne connoiſſons plus les inflexions ſyllabiques, & ce n'eſt pas ſur le mot, mais ſur la penſée; que les orateurs élevent ou abaiſſent la voix. Chez les Grecs, l'art de l'orateur, conſiſtoit encore dans le choix & dans l'arrangement des ſyllabes: il falloit que les inflexions ſyllabiques fuſſent d'accord avec les inflexions de la penſée. Alors le méchaniſme du ſtyle avoit l'harmonie convenable, c'eſt-à-dire, une harmonie qui contribuoit à l'expreſſion du ſentiment, & qui avoit avec lui la plus grande liaiſon poſſible. Ainſi, dans cette partie comme dans tout le reſte, l'art oratoire étoit ſubordonné au principe que nous avons établi.

L'harmonie imite certain bruits, exprime certains ſentimens, ou bien, elle ſe borne ſeulement à être agréable. Dans les deux premiers cas, il y a un choix qui eſt déterminé: dans le dernier, le choix eſt arbitraire. Les écrivains n'étoient donc bornés à un certain genre de mélodie, que lorſqu'ils avoient quelque choſe à peindre, dans tout le reſte il leur ſuffiſoit d'être harmonieux. L'harmonie expreſſive étoit plus particuliere aux poëtes & aux orateurs. Peut-on croire qu'il n'y eut qu'une harmonie ſans expreſſion dans ces périodes dont les chûtes faiſoient un ſi grand effet? Sans doute on étoit remué par l'énergie des ſons, comme par la force de la penſée.

Une erreur de Denis d'Halicarnaſſe nous apprend quelle étoit la force des preſtiges de l'harmonie du ſtyle. Lorſqu'il cherche ce qui fait la beauté des vers d'Homére, il demande ſi c'eſt le choix des expreſſions, & il ne le croit pas, par une raiſon bien fauſſe. C'eſt, remarque-t-il, que ce poëte n'emploie que des mots, qui ſont dans la bouche de tout le monde. Il imagine enſuite, que les mots doivent être arrangés ſuivant la ſubordination des idées; le nom, puis le verbe, puis le régime, &c. mais il change bientôt de ſentiment, parce qu'il trouve des exemples où d'autres arrangemens plaiſent davantage. Il continue, il épuiſe toutes les combinaiſons, & parce qu'il voit que toutes les phraſes qu'il eſt obligé d'admirer, ſont harmonieuſes, quoique conſtruites différemment; il conclut, que la beauté du ſtyle ne conſiſte pas dans les conſtructions, & il l'attribue uniquement à l'harmonie.

Il auroit dû voir, qu'indépendamment de l'harmonie, il y a ſuivant les cas, différens choix à faire dans les termes & dans les tours; que les plus communs ont des droits ſur nous, ſi l'application en eſt juſte, & que dans telle conſtruction une inverſion eſt un vice, tandis que dans une autre elle eſt une beauté. Mais il étoit frappé de l'harmonie; & parce qu'elle ſe trouvoit dans tous les exemples, ſur leſquels il faiſoit ſes obſervations, il croyoit qu'elle renfermoit ſeule, tout le ſecret de l'art d'écrire.

Les langues grecque & latine ayant beaucoup d'harmonie, devoient avoir une énergie, dont il n'eſt pas poſſible aujourd'hui de ſe faire une idée. Cette harmonie devenoit même ſouvent la prin-

cipale partie du ſtyle, celle à laquelle l'orateur & le poëte ſacrifioient tout : plus proportionné au grand nombre d'auditeurs, l'effet en étoit plus ſûr. C'eſt pourquoi, il ne ſeroit pas étonnant de trouver dans les plus beaux endroits de ces écrivains des termes & des conſtructions, qui ne s'accorderoient pas tout-à-fait avec le principe de la plus grande liaiſon des idées. Mais alors, ce défaut étoit ſauvé par un plus grand accord, qui ſe trouvoit dans l'harmonie. Au reſte, il n'eſt pas douteux que ces morceaux n'euſſent été plus beaux encore, ſi ſans rien perdre d'ailleurs, ils s'étoient conformés en tout au principe que j'ai établi.

CHAPITRE III.

De l'harmonie propre à notre langue.

Le françois, n'ayant point d'accent, n'a point d'inflexion ſyllabique. Il n'a donc pas une proſodie, propre à former un chant, & on ne comprend pas comment quelques écrivains ont pu penſer, qu'il eſt auſſi ſuſceptible d'harmonie, que le grec & le latin. Nous ne l'imaginons pas ſeulement, cette harmonie des langues anciennes; & nous voulons par des raiſonnemens la trouver dans la nôtre? Mais pourquoi diſputer ſur une choſe, dont le ſentiment eſt le ſeul juge? Qu'on nous faſſe entendre des poëtes & des orateurs, qui faſſent ſur notre oreille de ces expreſſions qui raviſſoient les Grecs & les Romains, & il ſera prouvé que notre langue eſt auſſi harmonieuſe, que les langues grecque & latine.

La longueur de nos ſyllabes eſt inappréciable. Nos longues & nos breves, ſont, comme ces longues plus longues & les breves plus breves, auxquelles les anciens n'avoient nul égard. Il y a du nombre dans notre langue, comme il y en a dans un chant compoſé de notes de même valeur. Tous les tems de chaque meſure ſont égaux, ou du moins, on compte pour rien la différence qui eſt entr'eux. Les pieds de nos vers ſont uniquement marqués par le nombre des ſyllabes, & ce n'eſt que dans la rime que nous conſultons la longueur

ou

ou la briéveté. Auſſi la meſure n'eſt-elle pas égale dans deux vers de même eſpèce.

Traçât à pas tardifs un pénible ſillon

eſt plus long que

Le moment où je parle eſt déja loin de moi.

Les hémiſtiches même ne ſont pas égaux : *un pénible ſillon* eſt plus court que *traçât à pas tardifs*. Nous ſommes donc obligés d'altérer continuellement la meſure ; nous la retardons ou nous la précipitons. Les latins au contraire la conſervoient toujours la même, & cependant ils avoient l'avantage d'exprimer à leur gré la rapidité ou la lenteur. Notre langue eſt donc beaucoup moins propre à peindre le mouvement.

Cependant elle n'eſt pas à cet égard ſans expreſſion. Nous exprimons la rapidité par une ſuite de ſyllabes brèves ;

Le moment où je parle eſt déja loin de moi.

& la lenteur par une ſuite de ſyllabes longues.

Traçât à pas tardifs un pénible ſillon.

Quand Boileau dit :

Et laſſe de parler, ſuccombant ſous l'effort,
Soupire, étend les bras, ferme l'œil & s'endort.

Il exprime le caractere de la molleſſe par un mouvement lent. Car les repos du ſecond vers ralentiſſent les ſyllabes *ire*, *bras*, *œil*, & le rendent ſenſiblement plus long que le premier. Le paſſage

au ſommeil ſe peint auſſi dans la prononciation du mot *s'endort*, parce que la voix qui s'en ſoutenue ſur le même ton juſqu'à la ſyllabe *s'en*, baiſſe un peu & ſe laiſſe tomber ſur la ſyllabe *dort*.

Nous imitons auſſi quelquefois des bruits; mais c'eſt un avantage que nous avons ſi rarement, qu'il ne paroît être qu'un haſard.

Pour qui ſont ces ſerpens qui ſiffient ſur nos têtes.

Les *s* répétées paroiſſent rendre le ſifflement du ſerpent.

Fait ſiffler ſes ſerpens, s'excite à la vengeance.

La qualité des ſons contribue à l'expreſſion des ſentimens. Les ſons ouverts & ſoutenus ſont propres à l'admiration; les ſons aigus à la gaieté; les ſyllabes muettes à la crainte; les ſyllabes traînantes & peu ſonores à l'irréſolution, expriment la colere; plus faciles à prononcer, elles expriment le plaiſir ou la tendreſſe. Les longues phraſes ont une expreſſion, les courtes en ont une autre; & l'expreſſion eſt la plus grande, lorſque les mots y contribuent, non-ſeulement comme ſignes des idées, mais encore comme ſons.

C'eſt un effet du haſard, lorſqu'on peut faire concourir toutes ces choſes. Il ne faut pas ſe faire une loi de les chercher; il ſuffit de les connoître, afin de ne les laiſſer pas échapper, quand elles ſe préſentent.

En général, tout diſcours eſt agréable à l'oreille, lorſqu'il ſe prononce facilement. Il faut donc éviter la répétition des mêmes ſons, & ſurtout des mêmes conſonnes, les *hiatus*, & tout ce

qui fait faire des efforts à celui qui lit. Mais sur tout cela il n'y a point de préceptes à donner à ceux qui ne sont pas heureusement organisés : les autres ont l'oreille pour guide.

Il faut même remarquer, que lorsqu'on ne cherche pas uniquement ce qui rend la prononciation plus facile & plus agréable, on peut répéter les mêmes mots, préférer les plus durs, & se permettre les hiatus : car tout cela peut quelquefois contribuer à l'expression.

Fin du Tome Second.

Nous vous prions de bien vouloir

de ne pas pouvoir garantir la qualité de

lorsque le document original présente u

défectueux.

PHOTO-6040

ns de bien vouloir nous excuser

ntir la qualité de nos reproductions

riginal présente un graphisme

ment

ment & inflexion.

variété, dans leurs mouvemens & dans leur inflexion.

dans leur

ni aussi varie que le nombre masculin, parce qu'il
ne pouvoit renfermer que deux tems, des lon-

avoient beaucoup, & que les Romains qui dans

hains qui dans

comme par la force de la pensée.